

55e Année. 673e Livraison. 4e Période. Tome X

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JUILLET 1913

I. — Les Primitifs et leurs signatures. — Jean Fouquet et les « Heures de Laval », par M. F. de Mély.

II. — Le « Marat expirant » de Louis David et ses copies, par M. Ch. Saunier.

III. — Les Salons de 1913 (3e et dernier article), par M. L. Hautecœur.

IV. — Le « Maitre de Flémalle » et l'École gantoise primitive, par M. L. Maeterlinck.

V. — L'Art du Moyen age et de la Renaissance a l'hotel de Sagan, par M. Seymour de Ricci.

VI. — Chronique musicale : « Pénélope » de M. Gabriel Fauré au Théatre des Champs-Élysées, par M. Charles Koechlin.

VI. — Bibliographie : Inventaire des sceaux de la Bourgogne (A. Coulon), par M. Émile Mâle.

Trois gravures hors texte :

Assemblée de saintes, miniature des « Heures de Laval » (Bibliothèque Nationale, Paris, ms. fr. 920) : héliotypie Marotte.

Une rue à Caudebec, eau-forte originale de M. Clarence Gagnon (Salon de la Société des Artistes français).

Les Vendanges, tapisserie française, première moitié du XVe siècle (collection particulière) : héliotypie Marotte.

45 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS :	ÉTRANGER :
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.	— 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL

CH. EGGIMANN SUCCr

106, Bd St-GERMAIN, PARIS

Téléphone : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs.**

1127-25

LES PRIMITIFS ET LEURS SIGNATURES

JEAN FOUQUET

ET LES « HEURES DE LAVAL »[1]

Les formules qui ont servi à créer la légende de l'humilité des Primitifs « qui se voyaient interdit d'ajouter le moindre mot aux livres qu'ils étaient chargés de décorer[2] » n'ont pas épargné Fouquet.

Comme tous les maitres français gothiques, « Fouquet aurait connu l'injure de l'oubli d'abord, et bientôt du mépris[3] » et

1. Cette étude est extraite du volume de M. F. de Mély, *Les Primitifs et leurs signatures* (gr. in-4°), qui va paraître dans quelques semaines à la librairie P. Geuthner.

2. Le comte Alex. de Laborde, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, Paris, 1910, t. I, p. 303.

3. André Michel, *Journal des Débats*, 7 janvier 1908.

non seulement en France, mais à l'étranger même[1]. Au sujet des *Antiquités judaïques*, Léopold Delisle assurait que toute tentative de déchiffrement des inscriptions des miniatures était inutile[2]; M. le comte Durrieu, enfin, déclarait que « ce serait tomber dans le piège que de chercher, dans la suite des lettres qu'on aperçoit dans les petites miniatures du *Josèphe* », un nom d'artiste[3].

Ces affirmations des maîtres les plus prudents ne reposent que sur le sentiment qui nous fait voir les choses telles que nous le voulons et non telles qu'elles sont. Elles ne m'ont pas empêché de lire dans une des miniatures des *Antiquités judaïques* : « ROMANO PLUMES », nom qui se retrouve dans la remarque d'imprimeur du célèbre *Missel* imprimé en 1482 à Chartres, bien voisin de la Touraine par conséquent, et « JEAN F. »[4] dans une des pages de l'*Antiquité des Romains* attribuées à Fouquet, appartenant à M. H. Yates Thompson, que j'ai publiée, ce qui lui valut l'honneur d'être acquise immédiatement par le Louvre (29 mars 1912). On peut l'y admirer maintenant, avec le cartouche : « Jean Fouquet ».

C'était déjà quelque chose. Une recherche faite dernièrement dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale va permettre d'apporter une lumière nouvelle sur ce qu'on croyait jusqu'ici un problème impénétrable.

*
* *

Les *Heures de Laval* (Bibl. Nat., ms. fr. 920) sont connues par une fort belle miniature représentant Louis de Laval agenouillé en face de la Vierge. Elle a été nombre de fois reproduite, accompagnée quelquefois de la miniature de la *Vierge* qui lui fait face (fol. 50 v°). Ce manuscrit a figuré à plusieurs expositions, mais toujours ouvert à la même page (fol. 51 r°), comme si cette miniature était unique. De très brèves notices lui ont été consacrées, quelques lignes, dans lesquelles la critique se borne à exprimer le regret de ne pas connaître l'auteur de ces miniatures, d'ailleurs pour ainsi dire ignorées.

Tout ce qu'on en sait, tout ce qu'on en a dit, peut se résumer en ces lignes que je copie dans le *Catalogue de l'Exposition des portraits*

1. J.-J. Marquet de Vasselot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 143.
2. *Revue archéologique*, 1911, t. I, p. 68.
3. *Les Antiquités judaïques et le peintre Jehan Foucquet*, préface, p. 75.
4. *Revue archéologique*, 1910, t, I, p. 360, et 1912, t. II, p. 120.

peints et dessinés du XIII^e^ au XVII^e^ siècle, à la Bibliothèque Nationale (avril 1907) :

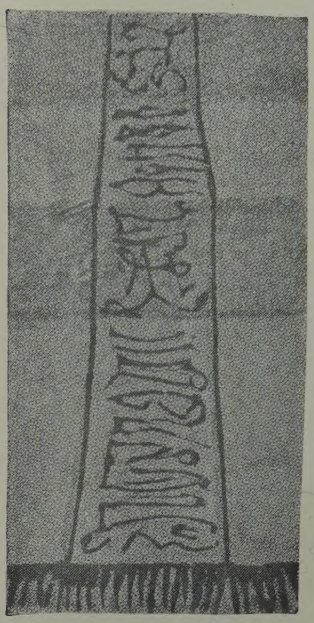
« Le portrait de Louis de Laval s'y trouve trois fois (f^os^ 45, 51, 129 v°) ; mais le plus remarquable des trois est incontestablement celui du f° 51



LE COURONNEMENT D'ALEXANDRE, MINIATURE DE L' « ANTIQUITÉ DES ROMAINS » SIGNÉE « JEAN F. »
(Musée du Louvre.)

auquel le volume est ouvert. Légué par son propriétaire à Anne de France, duchesse de Bourbonnais, comme l'indique la note de Robertet secrétaire du duc de Bourbon, écrite sur la feuille de garde de la fin (f° 342 v°)[1], ce

1. « Ces heures fist faire Loys de Laval, seigneur de Chastillon et de Comper, chevalier de l'Ordre du roy et grand maistre des eaux et forestz de France, qui



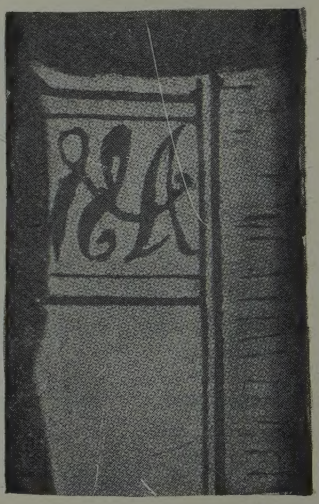
Cliché Mély.
LA SIGNATURE F
AU MILIEU
DE LA BANDE CENTRALE DU
TAPIS DU « COURONNEMENT
D'ALEXANDRE », MINIATURE
DE JEAN FOUQUET
(Musée du Louvre.)

volume entra dans la collection de livres formée à Moulins par les ducs de Bourbon et en suivit le sort. Or on sait que cette collection fut confisquée en 1523 par François Ier, à la suite de la défection du connétable de Bourbon. »

Et c'est tout.

Comme ce manuscrit appartient à la grande réserve, qu'il est de ceux que l'arrêté du 5 juillet 1911 interdit de communiquer aux travailleurs[1], il n'est pas sans intérêt d'en donner une description.

Dès l'abord, il semble même que le volume n'a jamais été examiné à fond, car lorsqu'on nous parle des trois portraits de Louis de Laval qui s'y trouvent, on doit faire immédiatement remarquer que le portrait du f° 129 v°, bien différent des deux autres, est celui d'un jeune homme, probablement un des fils de Louis de Laval, et qu'au f° 334 v° il existe un admirable gisant, peint au vif, accompagné d'un



Cliché Mély.
LA SIGNATURE « JEAN »
DANS LE BALDAQUIN
DU « COURONNEMENT
D'ALEXANDRE », MINIATURE
DE JEAN FOUQUET
(Musée du Louvre.)

trespassa à Laval le xxie jour d'aoust mil cccc iiiixx et ix, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Et par son testament les donna à Madame Anne de France, fille du roy Loys XIe de ce nom, que Dieu absoille et seur du roy Charles VIIIe de ce nom, à présent régnant, duchesse de Bourbonnoys, de Fourestz, de la Marche et de Gien, vicomtesse de Carlat et de Murat, dame de Beaujolois, etc. Et les luy a envoiées le comte de Laval, grand maistre d'ostel de France nepveu et héritier dudit bon chevalier, seigneur de Chastillon. Robertet ». Anne était fille de Charlotte de Savoie; elle fut mariée à Pierre de Bourbon II; régente du royaume pendant la minorité de Charles VIII (1485), elle mourut à soixante ans, en 1522.

1. Cf. *Revue archéologique*, 1912, t. I, p. 120.



LA FUITE DE POMPÉE A PHARSALE

MINIATURE DE L' « ANTIQUITÉ DES ROMAINS », ATTRIBUÉE A JEAN FOUQUET

(Collection H. Yates Thompson, Londres.)

homme nu agenouillé, représentant alors Louis de Laval identifié par l'inscription du marbre :

ICI REPOSE MESSIRE LOYS DELAVAL CHEVALIER
EN SON VIVEN SEIGNEUR D[illegible].

Ce manuscrit, dont les feuillets ont 240 mm. de hauteur sur 165 mm. de largeur, comprend 342 folios. Sauf au commencement deux feuillets de garde et un recto blancs, à la fin un verso et un recto (f° 342) blancs, au revers duquel se trouve la note de Robertet, les autres, c'est-à-dire 676 pages, sont magnifiquement enluminés de 185 miniatures à pleine page et de 491 encadrements dans lesquels le texte occupe 120 mm. sur 78. Cette importante bordure comprend, en haut, une bande d'or sur laquelle sont tracées en bleu trois lignes en français résumant le texte latin qui est en dessous : sur le bord extérieur, un petit tableau vertical de 110 mm. sur 42 mm. : dans le bas un tableau horizontal de 62 mm. de hauteur : dans l'intérieur, enfin, de chaque page, monte un petit panneau d'or de 18 mm. de largeur, sur lequel volent trois Amours superposés, alternativement bleu, violet, rouge. C'est donc, dans cette série, plus de 980 miniatures, formant avec les grandes pages, un total de 1160 miniatures environ. On voit immédiatement la richesse de cette décoration, qui n'a peut-être pas de rivale dans notre art du xv[e] siècle; on comprend alors les regrets des historiens de ne pas connaître l'artiste dont la magistrale conception a produit cette œuvre extraordinaire.

Mais si l'unité de l'œuvre est ici fort apparente, contrairement au *Bréviaire Grimani*, par exemple, qui est composé d'éléments les plus divers, si l'on sent qu'une personnalité de tout premier ordre a présidé à un plan soigneusement arrêté et en a surveillé jalousement l'exécution, il n'en reste pas moins qu'à l'examen nous allons rencontrer dans les premières pages une petite série de miniatures admirables, de beaucoup supérieures à celles qui suivent, certainement des plus belles de l'art français du xv[e] siècle : on les dirait indépendantes du reste du volume. Cependant elles ont été certainement exécutées pour le manuscrit, car elles sont exactement de la dimension des autres.

Ce sont d'abord cinq des *Journées de la Création* à pleine page. L'Éternel, ici représenté par le Christ, crée la Lumière, le Firmament, la Terre, le Soleil et la Lune, les Animaux. Le visage du Sei-

gneur est pâle, ses cheveux et sa barbe sont blond doré, sa robe violette; dans la miniature du folio 4 v°, les oiseaux les plus rares, des couleurs les plus vives, peuplent l'Éden. La figure du Sauveur est



LE TOMBEAU DE LOUIS DE LAVAL, MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 334 v°.)

tout à fait conçue suivant la technique de l'Ile-de-France, si différente, on le sait, de la tradition eyckienne.

Du calendrier qui suit, rien d'autre à dire pour l'instant, sinon qu'il a bien été fait pour le volume comme en témoignent, non

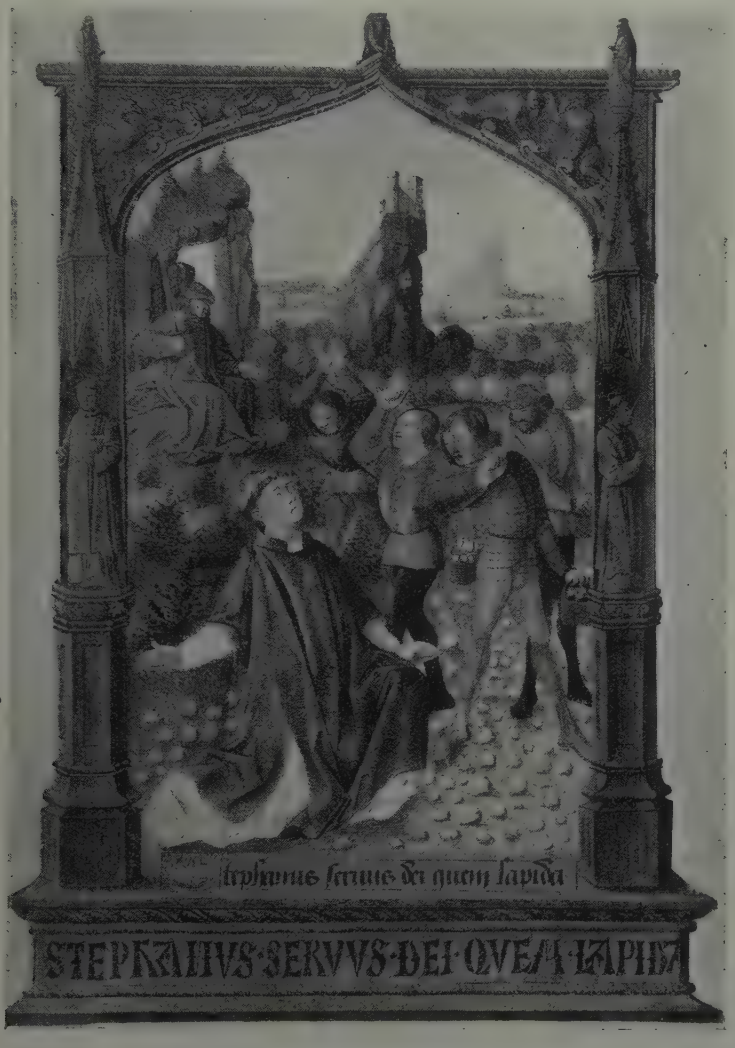
seulement les encadrements, mais aussi les Amours superposés, et surtout les armoiries des Laval, à droite dans le bas du *Mois de Janvier* qui sert de frontispice au volume (v. page 20 ci-après).



LA SIBYLLE LIBYQUE, MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 18 v°.)

Viennent ensuite douze *Sibylles*, à pleine page, qui forment en quelque sorte un cahier séparé, d'une économie toute différente du reste du livre d'Heures. Leur chapitre s'ouvre au f° 17 r° par *L'Arche de Noé;* au v° on voit la Sibylle persane. A chaque v° c'est une Sibylle différente : la Libyenne (18 v°), l'Érythréenne (19 v°), la Cuméenne

(20 v°), la Samienne (21 v°), la Cimmérienne (22 v°), l'Européenne (23 v°), la Tiburtine (24 v°), l'Agrippienne (25 v°), la Delphique (26 v°), l'Hellespontiaque (27 v°), la Phrygienne (28 v°). Au recto



LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE,
MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 271.)

du folio suivant, leur faisant face par conséquent, une enluminure à pleine page à deux registres reproduit en haut leurs prophéties, tandis qu'au bas les Prophètes tenant de longues banderoles sur lesquelles sont inscrits les sujets représentés au-dessus, font face aux Apôtres. Le v° du f° 28 est entièrement occupé par les armes

des Laval, peintes sur une housse supportée par un guépard[1].

En dehors de la *Création* et de ces *Sibylles*, tout le reste du volume sera d'une unité parfaite.

Pour être mis entièrement en lumière, ce manuscrit demanderait de bien longues pages. Je laisse donc de côté les encadrements exécutés certainement d'après des modèles excellents, mais qui sont d'artistes de second ordre ; je parlerai surtout des grandes miniatures.

Le *Christ* et les *Sibylles* sont admirables. La gravure ne saurait rendre le charme exquis de ces peintures lumineuses, le teint velouté des chairs, le blanc des voiles qui tranche si nettement sur l'or des cheveux, enfin l'opposition du manteau bleu avec la robe de laque ombrée d'or et le vert d'eau de la chaise sculptée où est assise la Sibylle libyenne.

Au f° 39, une *Pietà* rappelle celle qu'on croit pouvoir attribuer à Rogier van der Weyden.

Au f° 50 v° est une *Vierge* très particulière, devant laquelle est agenouillé Louis de Laval. C'est du très grand art.

Avec le f° 96 commence une série d'enluminures d'une technique très différente. Elles sont très gouachées, très gommées, extrêmement brillantes : on les dirait vernies ; elles se poursuivent jusqu'au f° 160, mais elles sont d'une facture des plus courantes. Au milieu d'elles on rencontre, cependant, çà et là quelques pages de la première main, entre autres un *Couronnement de la Vierge* qui rappelle Memling, avec des ombres violettes très inattendues à cette époque sur les vêtements blancs (f° 147 v°).

Avec le f° 179 reprennent les extraordinaires décorations, certainement françaises. Mais, au lieu de rester dans la technique ponentaise, comme les premières, elles rappellent par la présentation, par le faire, par le coloris, Fra Angelico. Ce sont, aux f^os^ 179, 180, 181, des *Saints assemblés* aux figures singulièrement énergiques, des portraits certainement ; au f° 182 des *Saintes*, dont les auréoles d'or innombrables se perdent dans l'infini, pendant qu'au premier plan les voiles blancs, les manteaux d'or, les robes bleues et blanches, les vêtements laqués, se jouent avec une incomparable douceur sur les nimbes brillants qui vont s'étageant par milliers, jusqu'aux limites de l'horizon. L'auteur de cette fresque minuscule est certainement un de nos plus grands maîtres français.

1. Les *Sibylles* des *Heures de Laval* ont été rapprochées de celles d'Engrand Le Prince, auteur des verrières de Beauvais, par M. Gaston Varenne dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1907, p. 400.



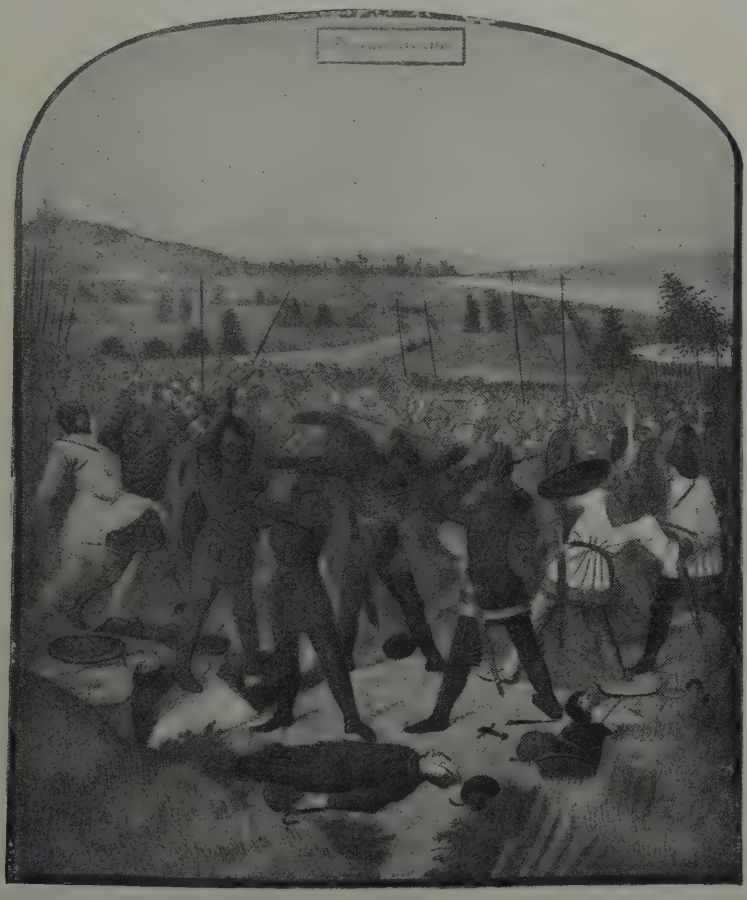
ASSEMBLÉE DE SAINTES

MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »

(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 182.)

Héliotypie Léon Marotte

Fort intéressant est le *Dit des Trois Vifs et des Trois Morts* du f° 190. Il termine en quelque sorte une série, car nous allons maintenant tourner 62 folios sans rencontrer une seule grande enluminure. C'est seulement au f° 252 qu'elles vont recommencer et alors, presque chaque page en portera une.



UN COMBAT CONTRE LES AFRICAINS
MINIATURE DE « L'ANTIQUITÉ DES ROMAINS »
(Collection de M. H. Yates Thompson, Londres.)

Au f° 256, une *Hérodiade* est bien précieuse ; moins admirable cependant que la *Mort d'Ézéchias* du f° 266.

Au f° 271 est une *Lapidation de saint Étienne* dont la facture rappelle un peu le patron d'Étienne Chevalier du triptyque de Loches aujourd'hui au musée de Berlin, tandis qu'au f° 274 v° est un *Saint Sébastien* digne en quelque sorte d'être l'ancêtre de celui de Mantegna du musée du Louvre.

Au f° 302, une admirable main va retenir notre attention. Autant dans la suite des *Sibylles* et des *Assemblées de Saints* le dessin large, les couleurs brillantes, claires, les physionomies personnelles, dénotent un véritable peintre de chevalet, autant le faire de celles-ci est d'un précieux miniaturiste. Le dessin en est très poussé, les détails délicats, les chairs ivoirines; ce sont ainsi deux artistes de tout premier ordre, qui laissent bien loin derrière eux leurs autres collaborateurs. Ils ne peuvent se comparer, et cependant leur rapprochement les fait merveilleusement valoir. Du dernier nous trouvons une petite suite de *Miracles*, accomplis par des saints spéciaux qui s'appellent : saint Claude, saint Julien, saint Jérôme, saint Hubert, saint Tugual, saint Charlemagne.

Cet artiste est remplacé, à partir du f° 313, par un autre pinceau, et au f° 316 nous allons trouver un *Combat contre les Africains* qui rappelle celui de Fouquet dans l'*Antiquité des Romains*, du manuscrit Yates Thompson.

Au f° 319, la bien curieuse *Consécration d'une religieuse*, au manteau de velours bleu, brodé de fleurs de lys d'or, doit assurément rappeler un souvenir important. Certainement, c'est un portrait; son identification serait à coup sûr de celles que les historiens auraient grand intérêt à mettre au point.

Le f° 320 nous ramènera au souvenir de l'Angelico : le f° 335 nous montrera un *Jugement dernier* dans le sentiment du retable de Beaune; dans le f° 339, enfin, *La Vision de Balthazar*, nous lirons sur une poutre l'inscription :

OLIVIER DE BRETAIGNIE

Tel est, rapidement analysé, cet admirable manuscrit, dont, avec tant de raison, on déplore de ne pas connaître l'auteur.

*
* *

Après cet examen, il semble vraiment difficile de croire qu'un seul artiste ait pu mener à bien tout le volume. Combien d'années lui aurait-il fallu pour terminer ces 1 160 enluminures, et comment expliquer des différences de faire si extraordinaires, qu'on ne saurait vraiment les caractériser par les termes d' « œuvres de jeunesse », « de plein du talent », « d'âge mûr », dont on s'est servi si souvent pour sortir d'impasses qu'on veut absolument franchir?

Reprenons donc simplement le volume et interrogeons-le.

Nous savons qu'il a été fait pour un très grand seigneur, Louis

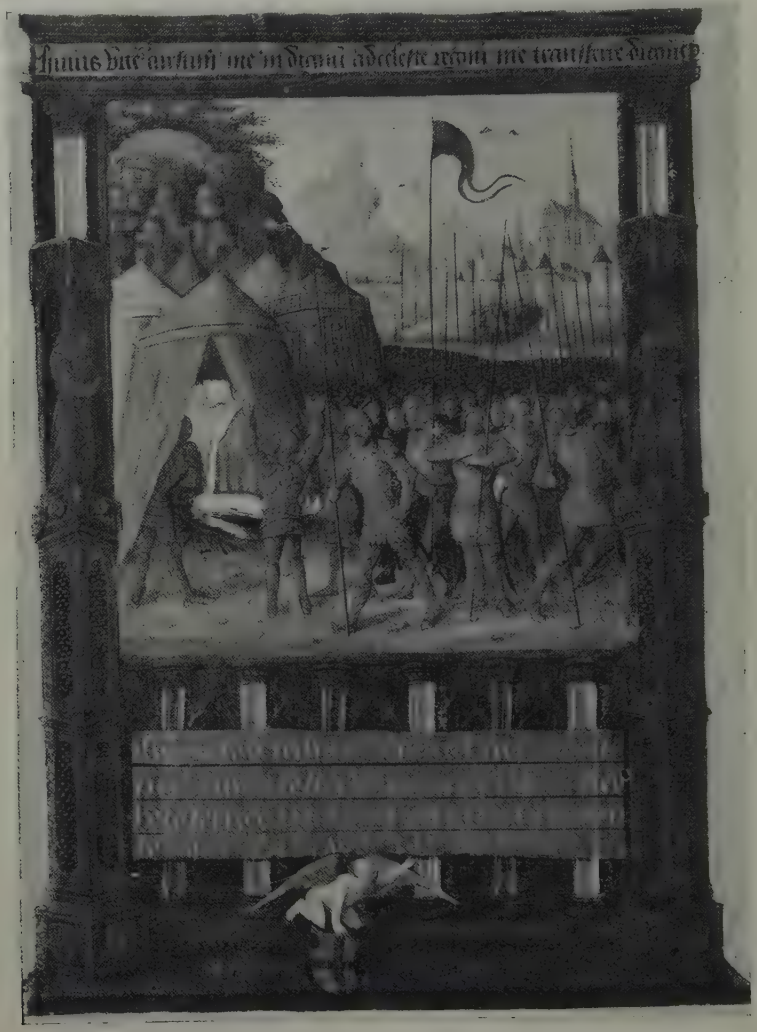
de Laval, sieur de Châtillon, mort en 1489 à soixante-dix-huit ans; il était né en 1411. Comme dans son portrait il paraît âgé de cinquante-cinq ans environ, le manuscrit pourrait avoir été exécuté



SAINT CLAUDE OPÉRANT UN MIRACLE
MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL », SIGNÉE WIELAN
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 302.)

vers 1465. Il fut légué à Anne de France, fille de Louis XI, née en 1462. N'y aurait-il pas à rapprocher ces deux dates et à se demander si par hasard le manuscrit, regardé dès cette époque comme admirable, n'aurait pas été donné à la fille du roi, parce qu'il aurait été terminé vers le moment de sa naissance?

Il y a là deux sortes d'illustrations : des enluminures à pleine page et des encadrements. Les grandes miniatures appartiennent à quatre mains au moins : une série comprend le *Christ*, les *Sibylles*, les souvenirs d'Italie; une autre, les pages gommées; une troisième, les



LA MORT D'HOLOPHERNE, MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 316.)

Miracles des Saints, aux couleurs ivoirines; je ne parle pas du reste.

Les premières, je le répète, sont absolument françaises. Il y a bien longtemps, dès 1881, A. Ramé, au Comité des travaux historiques, les a rapprochées du célèbre *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* aujourd'hui à Chantilly; il montrait les rapports de technique,

d'inscriptions, de couleur qui les unissaient ; l'impression actuelle ne saurait différer. Fouquet, qu'on connaît moins mal qu'à cette époque, se retrouve dans les *Sibylles*, qui rappellent si bien l'Agnès Sorel du



LE DIT DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS
MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »
(AU BAS ON LIT : « JEAN DUCHESNE
VALET DE CHAMBRE DU ROI »)
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 190.)

triptyque de Loches, aujourd'hui à Anvers, et dans la *Lapidation de saint Étienne*, qui fait souvenir, mais comme une copie rappelle un original, du patron d'Étienne Chevalier au musée de Berlin.

Les *Batailles* qu'on rencontre, en plusieurs endroits, dans les encadrements (f° 227, par exemple) et dans les grandes pages

(fos 259, 316), rappellent absolument les tableaux de l'*Antiquité des Romains* de M. H. Yates Thompson, dont nous avons parlé plus haut et dont nous donnons des spécimens.

Les réminiscences de Fra Angelico, enfin, nous remémorent le séjour de Fouquet en Italie, où il laissa, quoi qu'on dise, de si brillants souvenirs [1].

Mais tout cela, c'est de l'impression personnelle; et si dans une des pages, nous lisons ROMA, si dans les tentures nous voyons RE VA, que je ne puis expliquer, rien ne nous autorise encore à contredire l'affirmation de M. André Michel, que Fouquet « connut l'injure du mépris et de l'oubli », rien ne nous permet de percer le mystère dont l'œuvre du grand artiste est entouré, comme l'a dit M. le comte P. Durrieu.

Ajoutons que, parmi ces premières pages, si, parentes de Fouquet, — du moins de ce que nous croyons en connaître jusqu'ici, — il en est quelques-unes qui, rencontrées autre part, seraient immédiatement regardées comme de l'école de Touraine et rattachées au pinceau qu'on suppose celui de Bourdichon : telle la *Vierge* du f° 50 v°, telle une *Sainte Anne* (f° 286), dont les carnations, les mouvements, les yeux clignotants et dissymétriques, sont si proches parents des *Vierges en prière* des *Heures d'Anne de Bretagne*.

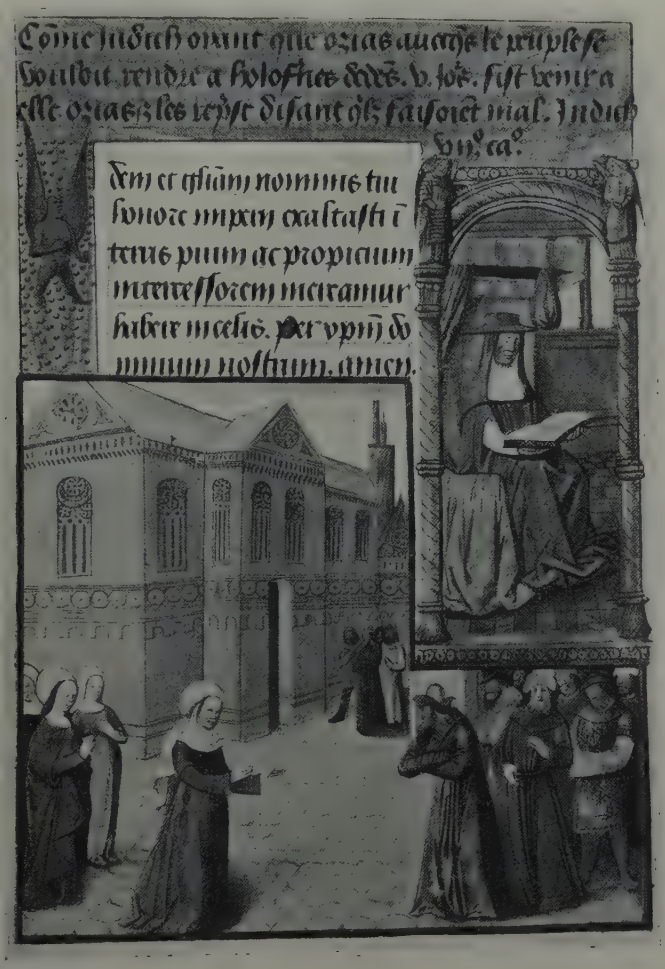
Le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*, par exemple, nous fournit dans l'embase du cadre, mais en lettres presque invisibles, brun sur ocre, tracées seulement en quelque sorte par une ligne d'ombre, à la fin du XVIe siècle, par une main qui rappelle les faux de ce secrétaire du comte de Béthune qui enrichissait les manuscrits de son maître des mentions les plus royales, l'inscription suivante :

[NOB]LE HOME IHE DVCHESNE VADE
CHENBRE ET CONSELLER DVROI.

M. Léon Dorez, en me faisant connaître le ms. fr. 7856 contenant l'*État de la Maison royale*, m'a permis d'identifier ce Duchesne, qui s'appelait Jean dit Cadoillet et fut nommé valet de chambre du Roi

1. En 1464, Filarète, traçant pour François Sforza un projet de décoration d'une cité idéale, termine son mémoire par ces mots : « Il y a aussi un Fouquet français : s'il vit encore, c'est un bon maître, surtout pour le portrait d'après nature » ; et, en 1477, l'Italien Francesco Florio, de passage à Tours, écrivant à son ami Jacopo Tarlati de Castiglione, compare Fouquet à Polygnote et à Apelles.

en 1572. Comment son nom se trouve-t-il inscrit d'une façon si discrète sous cette représentation? Il n'a certes aucun rapport avec les artistes qui travaillèrent au volume cent vingt ans auparavant; mais cela prouve que le manuscrit séjourna au moins quelque



JUDITH ET OSIAS, MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL » SIGNÉE « **RUBEUS** » (LE ROUGE)
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, f° 308.)

temps entre les mains de ce chambellan; c'est un renseignement bibliographique intéressant.

Je passe les miniatures vernissées, où je n'ai rien découvert, pour arriver aux *Miracles des Saints* : là aucune difficulté. Sur l'embase de la première miniature de la série, un phylactère, à la suite d'un cryptogramme qui rappelle une inscription reproduite dans l'*Archæo-*

logia Ertesito (de Budapest[1]), en lettres que le Moyen âge appelait l'*Alphabetum servianum*, donne VVIELAN, en clair.

Or Wieland est un artiste bien connu ; c'est celui qu'on a pris l'habitude d'appeler Wreland, quoique les textes publiés par Laborde dans ses *Preuves des ducs de Bourgogne* nous donnent toujours Wieland. Ce seraient alors quelques œuvres nouvelles de cet artiste, dont j'ai déjà publié plusieurs miniatures signées W, notamment dans l'*Histoire du bon roi Alexandre* du Musée Dutuit[2].

Signalons maintenant l'encadrement du f° 308, car il porte très lisiblement, sur le collet d'Osias, RUBEVS.

Quand on sait que les imprimeurs furent bien souvent d'abord



Cliché Mély.

VUE DE BOURGES
D'APRÈS LA « RACCOLTA DE LE PIU ILLUSTRI CITTA » (1575)
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Cartes.)

des enlumineurs, obligés par la suite de s'adapter aux nouvelles conditions de la vie, on pourrait proposer de voir là le nom bien connu d'un des célèbres Le Rouge, qui comme Balmer, comme Cremer, comme Husz [3], dont j'ai retrouvé les noms dans les deux industries, enluminure et imprimerie, aurait été d'abord miniaturiste au xv^e^ siècle.

On pourrait encore relever plusieurs autres inscriptions en clair, mais, n'ayant aucune solution à proposer, je me bornerai à mentionner les noms de NICOLE (f° 90 v°), VARIN (f° 159), MATHIEV, sur une pierre tombale (et l'on sait l'intérêt des pierres tombales dans l'histoire des signatures de Primitifs [4]), d'IVONE (f° 310), de A. COULART sur une tente du f° 314.

1. 15 février 1913, p. 8.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 176.
3. F. de Mély, *Les Primitifs et leurs signatures* (ouvrage en préparation), p. 225.
4. Les noms de Willelmus, d'Arozi sont ainsi écrits sur des pierres tombales. (V. notre article, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 192 et 193) ; le nom de Linhard se trouve aussi sur une pierre tombale, avec la date de 1322, sur un décret d'élection communale, au Musée Germanique de Nuremberg.

Quoique la *Bethsabée* du f° 315 soit très antérieure aux *Bethsabée* que M. Émile Mâle croit avoir été inventées par Bourdichon[1], seu-

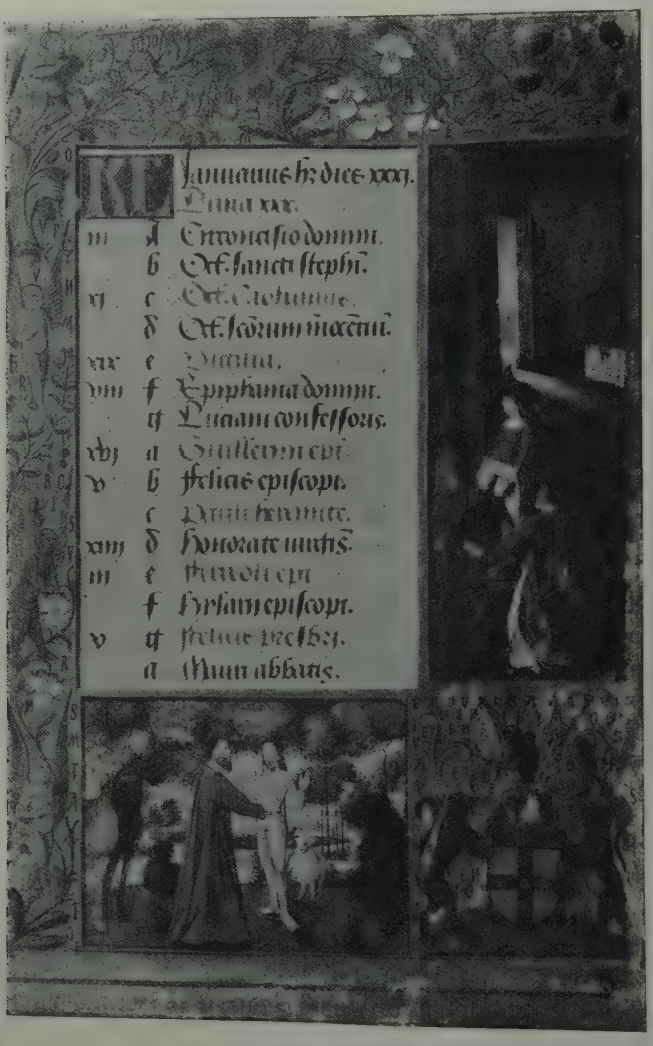


BETHSABÉE, MINIATURE DES « HEURES DE LAVAL »
DANS LE FOND, LA VILLE DE BOURGES
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920, fr. 315.)

lement au XVI^e^ siècle par conséquent, et présente ainsi un haut inté-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 447. On peut signaler également une *Bethsabée au bain* dans un manuscrit du Musée Dutuit (ms. 35), qui date de 1460 environ.

rêt, son art secondaire ne nous retiendrait pas si nous ne devions particulièrement appeler l'attention sur le fond du paysage, qui est,



FRONTISPICE DES « HEURES DE LAVAL »
(EN HAUT A GAUCHE : « BOURGES »
EN BAS, A DROITE « IVAN FOUQUET »)

(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920.)

sans aucun doute possible, Bourges, avec tous ses détails si conformes à la *Raccolta de le piu illustri citta di tutto il mondo* (1575).

Cette vue est bien autrement authentique que celle des *Très riches Heures du duc de Berry*, qui paraît si bien être Sienne[1], avec sa

1. F. de Mély (*Monuments Piot*, 1911 ; tirage à part, p. 37).

signature de Filippus, artiste siennois, qui semble encore affirmer l'identification. Le palais de Jacques Cœur qu'on aperçoit dans cette vue de Bourges, terminé seulement en 1453, nous apprend alors que le manuscrit est postérieur au voyage de Fouquet en Italie (vers 1447).



LE NOM DE FOUQUET AGRANDI
(FRONTISPICE DES « HEURES DE LAVAL »)
(Bibliothèque Nationale, ms. fr. 920.)

Mais enfin tout cela ne fournit aucun renseignement sur les admirables pages de la première série. Je les feuilletais, je les interrogeais, mais en vain, quand l'idée me prit de tenter le déchiffrement de ces lettres qui paraissent semées au hasard, à travers les feuillages du frontispice. Je ne tardai pas à lire dans le haut à gauche un nom : BOVRGEO, écrit en forme de V; plus bas : IVAN en

lettres perpendiculairement tracées; un peu plus loin : ANNE, en inscription cavalière, manière si usitée au Moyen âge.

Or, BOURGEO, c'est le nom d'une artiste fort connue : la fille de Jehan Lenoir[1], peintre du roi Jean, qui lui donna en 1358 une maison rue Troussevache. On pourrait alors peut-être voir ici un petit-fils de ce Jean le Noir. En continuant mon déchiffrement, une surprise m'attendait. Accolées aux armes de Laval, mais séparées par l'écu, sept lettres terminaient l'inscription : FOV d'un côté, QVET de l'autre. Là, aucune interpolation n'existe, aucune interprétation n'est nécessaire. C'est un nom qui termine l'inscription, comme une signature termine une lettre, et ce nom, c'est FOVQVET, venant ainsi authentiquer des hypothèses qui commencèrent à prendre corps le jour où j'ai rencontré dans une miniature, attribuée aussi à Fouquet, ce JEAN F, qui lui ouvrit les portes du Louvre. Cette fois, dans un livre qu'on attribue à Fouquet, c'est le nom tout entier qui vient affirmer qu'il ne fut jamais interdit à un Fouquet, humble, méprisé, dont aucun contemporain même ne nous avait conservé le souvenir[2], d'inscrire son nom au bas de ses œuvres. C'est une signature complète qui vient soulever un coin du prétendu mystère qui entoure, dit-on, l'artiste[3].

Cette découverte inattendue, dans un manuscrit cependant célèbre, était bien faite pour surprendre. Et c'est pour cela certainement qu'à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, lorsque j'ai montré le 11 avril 1913 ce nom de Fouquet, M. le comte P. Durrieu m'engageait encore une fois à la prudence, en m'expliquant qu'il pourrait être simplement la signature d'un des fils de Fouquet : Francois ou Louis. Pourquoi un des fils de Fouquet, plutôt que Fouquet lui-même, quand, d'un avis unanime, les miniatures sont dignes de Jean Fouquet? Si les fils pouvaient signer, pourquoi le père n'aurait-il pas signé? Le père aurait-il par hasard été encore moins considéré que ses enfants, lui qui était pourtant chanoine à Rennes.

Mais mon aimable confrère M. Roman me faisait aussitôt remarquer que cet IVAN, perpendiculaire au nom de FOUQUET, était plus que probablement JUAN et, sous une forme peut-être un peu insolite, identifiait ainsi JEAN FOUQUET.

1. L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 36.

2. Comte P. Durrieu (*Annuaire du Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1907, p. 112).

3. Comte P. Durrieu (*Société Nationale des Antiquaires de France : Centenaire 1804-1904. Recueil de mémoires*, p. 111.

Par sa place au bas du frontispice, en tête du volume, au lieu d'être comme JEAN F. dans le haut de la miniature du Louvre, cette inscription, alors beaucoup plus remarque que signature, nous montre que l'artiste que nous admirons comme un très grand peintre était certainement comme Honoré à la fin du XIII^e^ siècle, comme Pucelle au milieu du XIV^e^, comme les van Eyck au XV^e^, comme plus tard Martinus, Jean Pinchon, Bourdichon et tant d'autres dont les noms sont déjà légion, un véritable commerçant, entrepreneur d'enluminures, marchand de manuscrits, prédécesseur de ces imprimeurs qui, au XVI^e^ siècle, en inscrivant leur nom au bas de la première page du volume qui sortait de leurs presses, continuaient ainsi simplement une tradition obligatoire que nous pouvons suivre sans interruption, depuis l'origine des corporations laïques jusqu'à nos jours.

J'ai publié naguère[1] les ordonnances et jugements de 1426 condamnant à l'amende des artistes qui n'avaient pas marqué ou signé les ouvrages sortis de leur atelier.

Ces documents s'appliquent spécialement aux miniaturistes et non, comme M. P. Durrieu vient de le proposer[2], « aux enlumineurs qui rehaussaient de couleurs les épreuves de gravures, celles-ci tirées sur bois ou sur cuivre ». En avançant cette hypothèse pour laquelle il « demande à prendre date », mon éminent confrère semble pour un instant avoir oublié certainement qu'en 1426 les graveurs ne pouvaient guère être l'objet d'ordonnances, puisqu'il n'est même pas question de leur existence dans l'édit de Charles VII du 3 janvier 1431.

Le nom de Fouquet, peintre bien connu, signature irrécusable en tête d'un manuscrit, vient donc apporter une importante contribution à ce chapitre de l'histoire de l'art que va si radicalement transformer la méthode nouvelle de nos recherches.

F. DE MÉLY

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1909, t. I, p. 385.
2. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1912, p. 413.

LE « MARAT EXPIRANT » DE LOUIS DAVID

ET SES COPIES



MARAT MORT
DESSIN A LA PLUME, PAR LOUIS DAVID
(Ancienne collection Jules David.)

L'exposition « David et ses élèves » dont nous avons eu l'honneur d'entretenir les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* dans la livraison de mai dernier, montra, avant sa clôture, près de l'admirable *Marat* du musée de Bruxelles, les deux répétitions ou copies conservées en France, l'une au musée de Versailles, l'autre chez un descendant de David, le baron Jeanin, et sur lesquelles certains avaient des illusions. En facilitant la comparaison, cette réunion des trois toiles, permet à chacun de se rendre compte des qualités évidentes de l'œuvre type, celle de Bruxelles, et de la valeur très inégale des *copies* qui la suivirent. Ainsi est fixé indiscutablement un point intéressant de la production davidienne.

Quelques mots sur la genèse de l'œuvre : Louis David qui, aussitôt connu l'assassinat de Marat et sur l'interpellation de Guiraud, orateur de la section du Contrat social, s'était engagé à peindre la fin tragique de l'Ami du Peuple, devait, dans la séance de la Convention du 15 juillet 1793, c'est-à-dire le surlendemain de l'événement, rappeler dans quelles circonstances il s'était, pour la dernière fois, trouvé en présence de Marat. C'était, non après sa mort, comme on l'écrit couramment, mais durant la soirée qui précéda l'assassinat : « La veille de la mort de Marat, la Société des Jacobins

nous envoya, Maure et moi, nous informer de ses nouvelles. Je le trouvai dans une attitude qui me frappa. Il avait auprès de lui un billot de bois sur lequel étaient placés de l'encre et du papier, et sa main, sortie de la baignoire, écrivait ses dernières pensées sur le salut du peuple... *J'ai pensé qu'il serait intéressant de l'offrir dans l'attitude où je l'ai trouvé, écrivant pour le bonheur du peuple.* » On discutait à ce moment la célébration de ses obsèques et ces derniers mots de David, ordonnateur de la cérémonie, concernent la présentation publique du cadavre. Mais, comme ils étaient l'expression de son émotion passée, de la vision tragique cristallisée en son esprit, ils s'appliquèrent parallèlement à l'œuvre qu'il s'apprêtait à exécuter. Peut-être, durant les rares heures disponibles que lui avaient laissées, pendant ces journées troublées, ses devoirs de conventionnel et sa mission d'ordonnateur des funérailles, avait-il déjà tracé sur une feuille, un carton, la toile même, les grandes lignes du spectacle qui l'avait si vivement frappé lors de sa dernière visite à Marat. Il n'avait plus eu, cela fait, qu'à adapter, à la figure tragiquement indiquée, la physionomie précise de l'Ami du Peuple telle qu'il l'avait saisie après la mort dans le dessin à la plume qui est reproduit en tête de cet article.

On le voit, les paroles prononcées par David à la Convention, le 15 juillet 1793, s'adaptent complètement à l'œuvre dont il annonça l'achèvement au cours de la séance du 23 vendémiaire an II (14 octobre 1793) et qu'il remit à la Convention, après exposition dans son atelier, le 25 brumaire suivant. Il avait donc conçu et achevé le *Marat expirant* en trois mois, et cela malgré ses obligations absorbantes de conventionnel, de jacobin et de membre des Comités. Jamais il n'avait travaillé et ne devait travailler si vite et si bien.

L'œuvre figura dans la salle des séances, conjointement avec le *Le Peletier de Saint-Fargeau* du même David, jusqu'au 20 pluviôse an III (8 février 1795), date à laquelle l'assemblée décréta que le buste ou le portrait d'aucun citoyen ne pourrait être placé dans la salle de la Convention nationale ou dans les lieux publics que dix ans après sa mort. C'était pour nombre de représentants la seule façon de se séparer, sans avoir l'air de se déjuger, des effigies de Marat, de Le Peletier, de Châlier et autres martyrs de la liberté qui avaient cessé de plaire.

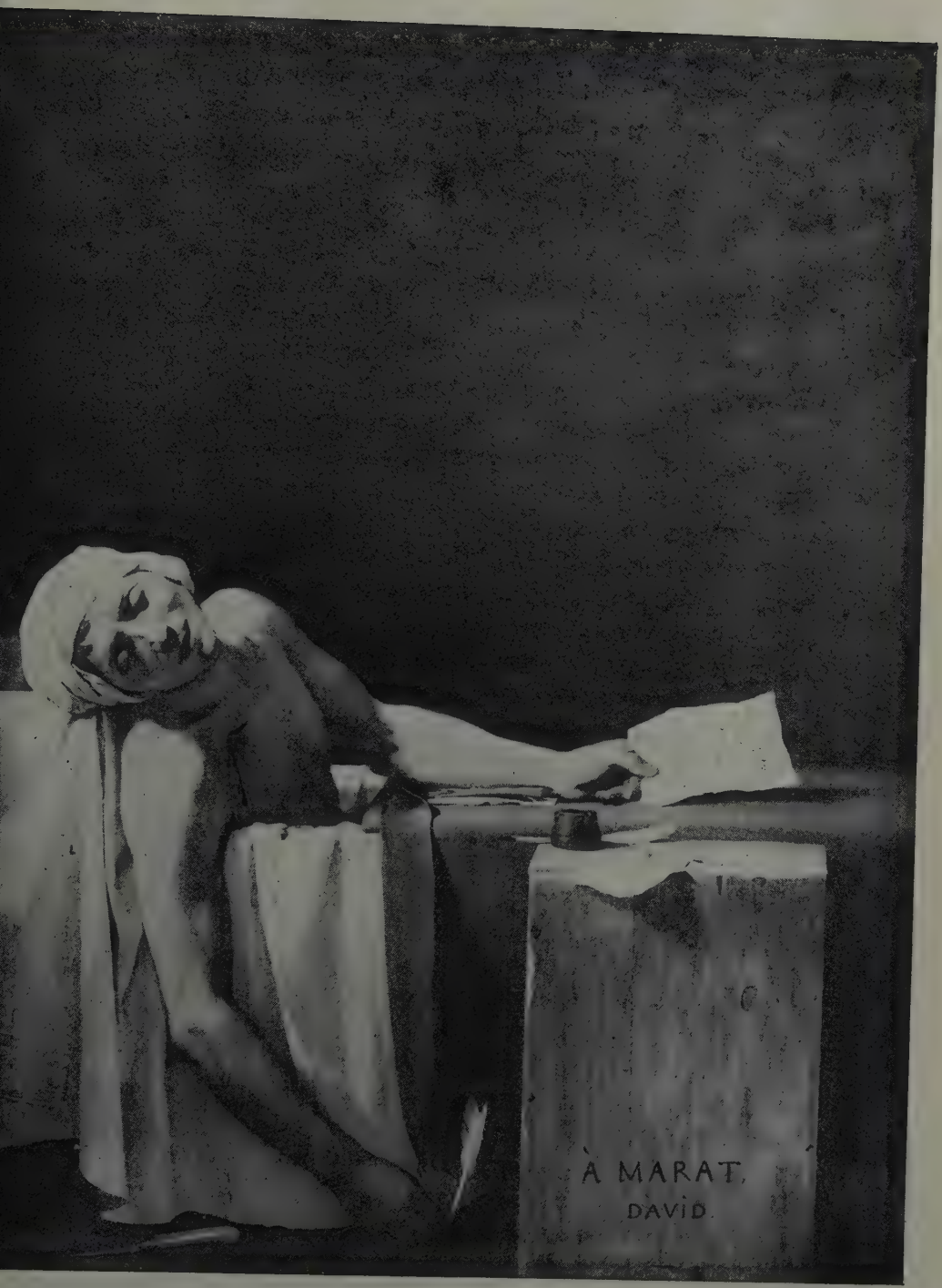
Cette décision succédait à un enthousiasme encore récent. C'est ainsi que, le 21 floréal an II, les artistes des Gobelins avaient, par l'organe de Thibaudeau, rapporteur du Comité d'Instruction Pu-

blique, demandé à ce qu'il leur fût délivré des copies des compositions davidiennes à la gloire de Le Peletier et de Marat, en vue de leur traduction en tapisserie. Et la Convention accédait à la proposition, décidant qu'il serait « fait incessamment sous la direction de David des copies soignées des deux tableaux de Marat et de Le Peletier pour y être remis à cette manufacture et y être exécutés ». Cette décision était conforme aux vœux de tous les patriotes. Le dantoniste François Paré, lui-même, n'avait-il pas dit à David : « Tes deux tableaux de Le Peletier et de Marat seraient intéressants à multiplier et vaudraient bien, dans les auditoires et dans les salles d'assemblée des corps administratifs, les tristes crucifix ou les portraits des rois harnachés, dont notre gothique et servile superstition avait coutume de les parer? »

Deux copies du *Marat* furent faites; mais par qui? Un premier inventaire dressé après le décès de David donne pour auteur de l'une des copies, la meilleure, Gérard; un inventaire postérieur attribue cette même copie à Langlois. La seconde copie, spécialement exécutée pour les Gobelins, était considérée par les mêmes documents comme l'œuvre de Serangeli. Pour celui-ci, la chose est certaine : il existe une quittance de 400 livres signée de sa main[1]; mais, comme l'a fait remarquer M. Durand-Gréville[2], en ce qui concerne l'autre copie, le nom de Langlois, plus généralement admis que celui de Gérard, appelle le doute. David a eu deux élèves de ce nom : Eustache-Hyacinthe, dit Langlois de Pont-de-l'Arche, né en 1777; Jérôme-Martin, né en 1779. Or, la copie à l'un d'eux attribuée n'a pu être faite qu'au temps de la faveur de Marat, c'est-à-dire au plus tard dans les derniers mois de 1794. En s'en tenant au plus âgé, à Langlois de Pont-de-l'Arche, on peut s'étonner qu'un jeune homme de dix-sept ans soit l'auteur d'une copie dont la qualité est telle que des experts, des artistes dont certains se doublaient de collectionneurs réputés, ont hésité à rejeter complètement à son sujet la possibilité d'une participation partielle de David. Aussi M. Durand-Gréville a-t-il pensé qu'il convenait de revenir à Gérard. A Gérard, peut-être, ou à quelque autre des élèves du maître encore sous sa dépendance, mais dont l'éducation était quasi terminée en 1794. Dans tous les cas, un nom, une preuve sont à chercher.

A la suite du vote de février 1795, le *Marat* original rentra donc dans l'atelier de David, où il devait rester, — recouvert de céruse au

1. Jules David, *Le Peintre Louis David*, Paris, 1880, p. 332.
2. *La Mort de Marat*, de Louis David (*L'Artiste*, année 1889, 2e volume, p. 79).



MARAT EXPIRANT, PAR LOUIS DAVID

(Musée de Bruxelles.)

second retour des Bourbons, pour le sauver de tout vandalisme — jusqu'au décès du peintre, survenu à Bruxelles le 29 décembre 1826. Il y resta en compagnie des deux copies devenues sans emploi. L'inventaire après décès, dressé le 22 février 1826, mentionne, en effet, les trois tableaux.

L'œuvre originale figura sous le n° 9 du catalogue de la première vente de l'atelier du maître, qui eut lieu le 17 avril 1826. Mais, vu les circonstances, elle était seulement « visible chez M. Eugène David, 11, rue Cadet ». N'ayant point trouvé d'acquéreur, elle reparut sous le n° 7 du catalogue de la seconde vente qui eut lieu le 11 mars 1835. L'une des filles de David, la baronne Meunier, l'acquit moyennant 4 500 francs avec le concours de Mme Eugène David, veuve de son frère cadet. L'œuvre resta indivise entre ces deux dames jusqu'au 8 avril 1860, date à laquelle Jules David-Chassagnol, fils de Mme Eugène David, racheta la part de propriété de sa tante, la baronne Meunier.

Le *Marat expirant*, sorti de son obscurité depuis l'avènement de Louis-Philippe, était justement apprécié comme peinture, sinon comme sujet. Aussi l'Association des artistes peintres et sculpteurs en avait-elle demandé le prêt quand, en 1845, elle organisa une exposition à son profit, au bazar Bonne-Nouvelle. Jules David-Chassagnol le réexposa dans une réunion de peintures de maîtres, organisée en 1863 boulevard des Italiens, 26. Enfin, sa veuve devait le prêter aux Portraits du siècle avant de s'en dessaisir en 1893, au profit du musée de Bruxelles, conformément aux volontés de son mari.

Pour ce qui est des deux copies, elles furent, après la vente de 1835 et l'acquisition de l'original par les dames Meunier et Eugène David, abandonnées gratuitement aux autres héritiers du maître : M. David l'aîné, fils de Louis David, entra en possession de la peinture attribuée d'abord à Gérard, puis à Langlois; la baronne Jeanin eut celle peinte par Serangeli. Afin d'éviter à l'avenir toutes contestations, les deux bénéficiaires signèrent postérieurement à ce partage (11 juin 1853) un acte sous seing privé par lequel ils reconnaissaient que les tableaux à eux attribués étaient des copies.

La copie de Serangeli appartient toujours à la famille Jeanin.

Celle de Gérard-Langlois, estimée 300 francs dans l'inventaire après décès de M. David l'aîné, mort le 18 février 1854, passa dans la galerie du prince Napoléon et fut acquise en 1868 par M. Durand-Ruel, qui, frappé par les rares qualités de la toile et fort de l'approbation de certaines personnalités du monde artistique qui voulaient

voir là une répétition et non une simple copie, l'exposa dans sa galerie sous le nom de Louis David.

Mais la présence de cette toile dans la galerie Durand-Ruel sous le nom de Louis David n'alla pas sans soulever les protestations de la veuve de Jules David-Chassagnol qui, pour maintenir ses droits, recourut en 1888 à la justice. Entière satisfaction lui fut rendue. Toutefois les experts commis, MM. Haro, Georges Lafenestre, Alexandre Cabanel, tinrent à reconnaître les qualités du *Marat* qui, de la galerie du prince Napoléon, était entré chez M. Durand-Ruel et motivait le litige. Ils observaient que, dans la peinture contestée, la composition était légèrement modifiée du fait de l'agrandissement en longueur de la toile et de sa diminution en hauteur. *Les linges étendus derrière la tête de Marat donnaient ainsi plus de pondération, plus d'espace au sujet*; pour l'exécution, ils constataient une *facture peut-être plus ferme*, mais moins libre et moins spontanée, dont la différence avec la peinture du tableau de M^me^ David-Chassagnol peut être facilement notée dans un grand nombre de détails, notamment dans le modelé de la poitrine, des bras et des mains, dans le traitement des accessoires : caisse, encrier, plumes, couteau, etc., qui ne semblent plus avoir été peints d'après nature, et dans celui du fond, qui ne présente pas la manière de peindre et le frottis caractéristiques de David.

Bref, si ces messieurs reconnaissaient dans le tableau conservé par M^me^ Jules David-Chassagnol l'œuvre originale, ils laissaient entendre que Louis David aurait bien pu avoir une participation directe à la mise en place et même à l'exécution de certaines parties de la toile appartenant à M. Durand-Ruel. Les dimensions étaient un peu modifiées; et qui aurait décidé de la chose, sinon David? les parties essentielles de la figure présentaient des morceaux supérieurs : pourquoi ne pas en faire honneur au maître? Aussi un groupe de peintres, contre-experts bénévoles, concluaient-ils à une répétition, non à une copie. C'était l'avis de M. Léon Bonnat, d'Henner, de Puvis de Chavannes, de Gustave Moreau, de Delaunay. Par contre, tous ceux qui virent au même instant la copie de Serangeli furent unanimes à constater son infériorité non seulement relativement à l'original, mais encore à l'autre copie. Ce fut aussi l'avis exprimé par M. Durand-Gréville dans l'article signalé plus haut.

Les experts de 1888 semblent, dans les lignes de leurs conclusions que nous avons reproduites en italique, avoir presque préféré certaines parties de la figure appartenant alors à M. Durand-Ruel.

Plus ressenties et correctes, elles étaient faites, en effet, pour plaire à des artistes comme Cabanel et M. Bonnat, appréciateurs du morceau soigné. Mais ils ne pouvaient se satisfaire des accessoires, des draperies exprimées sans hardiesse et ne point souligner l'absence dans le fond des frottis si particuliers à David. A ces constatations, dont la confrontation récente permet de reconnaître presque toujours la justesse, — j'excepte, par exemple, la main placée à l'extrémité du bras pendant, qui me semble sans souplesse, momifiée, — je joindrai des observations toutes matérielles : l'inscription du billet de Charlotte Corday : « Il suffit que je sois malheureuse pour avoir droit à votre sympathie » n'a pas été librement tracée, le copiste a dû serrer par instants ses caractères. Enfin, la dédicace placée sur le billot, dédicace qui est une signature aussi, n'a pas été répétée.

Quoi qu'il en soit, qu'il ait été exécuté par un élève de David seul, ou avec la participation du maître, le *Marat* de la galerie Durand-Ruel, aujourd'hui placé au musée de Versailles, est une œuvre intéressante qui peut, dans une certaine mesure, nous consoler de l'éloignement de l'original.

Il n'en serait pas de même avec le *Marat* de Serangeli. L'aspect général est mou, plombé ; les ombres lourdes ne semblent même pas obtenues avec ces frottis de terre et d'ocre si particuliers au maître et à ses meilleurs élèves. Bref, dessin mesquin, touche pénible, s'attardant à l'exécution en trompe-l'œil. Enfin, à la place de la première dédicace, on trouve celle-ci : « N'AYANT PU ME CORROMPRE, ILS M'ONT ASSASSINÉ », qui sent plus la littérature que l'enthousiasme. David, même ici, disparaît.

Au *Marat* de Bruxelles doit donc aller une admiration sans réserve : tout crie l'œuvre originale, l'œuvre exécutée de prime-saut par Louis David alors que le souvenir de sa visite à l'Ami du Peuple était encore vif en sa mémoire. A part le mouvement de la tête marquant la mort, le tableau traduit bien les souvenirs évoqués dès le 15 juillet 1793 à la Convention. Le billot qui l'avait tant frappé est là, au premier plan, accentuant de son air fruste l'austérité de la scène. En ce qui concerne l'exécution, il est visible qu'elle fut fiévreuse, des plus rapides. Après avoir vigoureusement arrêté son dessin à l'encre, David passa sur sa toile un large frottis de bitume ; puis, modelant hardiment en pleine pâte, il avait obtenu l'effet, « la couleur par la lumière », comme l'a très justement observé Jules David-Chassagnol [1].

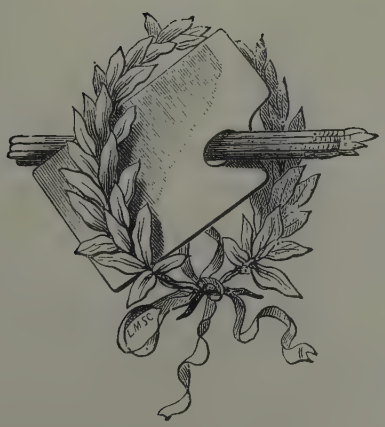
1. Jules David, *Notice sur le Marat de Louis David.* Paris, 1867, in-16.

Des trois *Marat*, celui du musée de Bruxelles est aussi le seul où les accessoires, quoique remplissant dans l'ensemble une fonction significative, soient subordonnés à la figure, qui demeure, malgré la rapidité de l'exécution, un morceau étudié, complet, expressif dans toutes ses parties. Enfin, seul aussi, il révèle, dans la dédicace, l'état d'esprit du peintre révolutionnaire :

A MARAT, DAVID, L'AN DEUX

Voilà ce que nous permet de constater la rencontre des trois *Marat*. Souhaitons que l'expérience soit renouvelée pour tant de Rubens, de Watteau, de Chardin, de Corot, qui courent le monde à nombreux exemplaires. La chose serait instructive pour tous et apprendrait enfin aux amateurs, hypnotisés par la présence d'une signature ou l'affirmation d'un beau catalogue, à distinguer le véridique de l'adultéré.

CHARLES SAUNIER





HABITATIONS A BON MARCHÉ, PAR M. E.-J. DESLANDES
(Société des Artistes français.)

LES SALONS DE 1913

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LA SCULPTURE

Il est peut-être plus difficile de discerner aux Salons les mérites des sculpteurs que ceux des peintres : une toile se peut isoler de ses voisines; les statues, au contraire, malgré les taches reposantes des arbustes chez les Artistes français et le petit nombre d'œuvres exposées à la Société Nationale, se découpent le plus souvent sur d'autres plâtres, d'autres marbres, d'autres bronzes, dont la couleur, l'éclairage, les lignes distraient la vue. L'œil, contre son gré, est attiré par des masses encombrantes. Supposez que de toutes les salles de peinture on aperçoive la toile de M. Rochegrosse. La solidité de la matière confère aux fautes de goût des sculpteurs une existence plus monumentale; l'anecdote et la petite littérature deviennent provocantes. Les contorsions des midinettes, les voltiges de Murat, les sourires béats d'agriculteurs groupés à l'ombre d'une vache Farnèse, les allures déclamatoires de personnages qui gesticulent devant le coq gaulois, tous ces géants musclés qui symbolisent des pensées profondes, ces portraits de gens si distingués qui prennent des airs fins ou solennels, tout cela détourne le regard avec une insistance

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1913. t. I, p. 353 et 485.

irritante. Parmi les énormes monuments, on ne peut citer que ceux de MM. P. Roussel et Roux. Ce dernier, pour célébrer l'Océanographie, a substitué au socle traditionnel un rocher que viennent battre les vagues, mais cette conception pittoresque de la sculpture est assez discutable.

C'est un vrai repos que de s'arrêter devant une vingtaine d'œuvres qui, en général, sont tranquilles. Les agités sont peu nombreux, qui contorsionnent les membres comme M. de Jaager dans son *Adam et Ève*, font rouler les muscles comme M. Morand dans sa *Prise du sanglier*, mêlent les corps comme le regretté Niederhausern-Rodo, qui expose une *Vénus passant devant le soleil*.

Il ne s'agit plus cependant de cette grâce parfois un peu mièvre qui depuis une quarantaine d'années caractérisait les œuvres italianisantes. Non pas que le goût de l'élégance ait disparu : le groupe de M. Desruelles, d'un si joli sentiment, suffirait à prouver le contraire, mais on est las des formules stéréotypées, des hanchements sur une jambe, des attitudes sinueuses, des matières bien polies et bien nettes.

La réaction est évidente contre cette statuaire de dessinateurs. Les uns ont des soucis de peintre et recherchent les effets de lumière, de modelé, d'enveloppe ; M. René Carrière — nous comprenons qui l'inspira —, MM. Schwartz et Zonza-Briano font émerger leurs figures d'une sorte de pénombre. D'autres, sans croire comme d'aucuns que le réalisme consiste à représenter les chairs adipeuses de matrones dévêtues, se sont souvenus qu'il y eut toujours en notre pays des artistes épris de la simple réalité et se sont mis en face de la nature. Les portraitistes sont contraints à l'observation : MM. M.-P. Roussel, Desruelles, Crenier prouvent qu'ils savent rendre le caractère d'une physionomie. Alors même que M. de Saint-Marceaux donne à *M. Jules Lemaître* un faux air de sage antique, que M. Ph. Besnard représente son père comme un podestat de la Renaissance, on reconnaît dans ces œuvres leur désir de vérité.

Le sculpteur qui se réjouit ainsi à rendre exactement la courbe d'un nez ou l'élasticité d'une joue sera facilement sensuel devant le modèle féminin. On sent toute la joie qu'il éprouva à pétrir la terre, à caresser le marbre, quand on admire la souplesse des chairs. M. Marius-Pascal Roussel a dû pétrir sa glaise avec amour pour en tirer cette femme accroupie : dans une attitude hardie, elle pose sur un genou, et ses deux bras suivent son autre jambe tendue en avant. Ces lignes parallèles n'ont rien de gênant, parce qu'elles possèdent

la flexibilité de la vie; il faut admirer comme le torse s'attache à l'ampleur des hanches, comme le cou se plie dans la torsion de la tête. Même goût de la beauté féminine dans les figures que M. Fernand David a groupées autour d'une fontaine destinée à la ville de Nantes; il serait facile de rappeler à propos de son enfant le *Petit pêcheur napolitain* de Rude, de nommer Carpeaux: à quoi bon? Il vaut mieux considérer l'habileté du modèle et la grâce des attitudes. Même plaisir chastement sensuel dut éprouver M. Raset à exécuter cette délicieuse figure de *Jeune fille à la source* dont les lignes, en gardant l'acuité de la prime jeunesse, ont déjà les courbes plus molles de l'adolescence.

Ces qualités, cette science des attitudes, des jeux d'ombre et de lumière, cet amour de la vie, nous les trouvons à un degré éminent chez M. Rodin. Tout ce qui sort de ses mains a sa beauté. On l'accuse de n'apporter que des œuvres inachevées, un plâtre sans bras, aux jambes entaillées, une tête de Puvis de Chavannes qui émerge d'un bloc encore fruste. Les raisons qui engagent M. Rodin à exposer des travaux en cours d'exécution, il est inutile de les connaître; nous savons par une simple promenade au Luxembourg que M. Rodin est capable de parfaire une statue. Il importe donc de juger ses envois tels qu'ils sont : on ne peut alors en nier l'excellence. Le buste de Puvis sortant de la pierre brute montre à quelle délicatesse de modelé, à quel art de l'effet atteint M. Rodin; que l'on tourne le buste en tous sens, la lumière se joue avec le même bonheur et l'anime d'une vie discrète et pâlie. Nous ignorons à quel ensemble est destiné l'homme nu qu'il expose encore, mais il suffit pour l'admirer de considérer cette puissance calme, ce romantisme contenu, ces simplifications qui ne semblent supprimer aucun détail. Les muscles et les os ne sont pas analysés, mais nous sentons qu'ils sont présents, les formes sont largement indiquées, les plans saillent hors de la lumière ou s'estompent dans l'ombre; on ne songe plus au sujet : c'est la sculpture elle-même.

D'autres, avec plus de volonté encore, s'efforcent de marquer les plans et les volumes. On voit nettement l'évolution de M. Bouchard en comparant son *Claus Sluter* et ses *Pêcheurs*. Dans le *Claus Sluter* s'aperçoit le désir de traiter par grandes masses, mais aussi la recherche du détail caractéristique et parfois pittoresque : des larges vêtements sortent une tête ridée, contractée, et des mains sillonnées de tendons et de veines. Cette année M. Bouchard élimine les détails; ses *Pêcheurs* s'engoncent en des suroits raidis, plient sous les lièges

cubiques de leurs filets et présentent des mains d'où s'est écoulée la vie.

M. Jean Boucher recherche aussi la solidité des volumes et la simplicité des lignes, mais il se montre moins exclusif que M. Bouchard. La sobriété d'attitude de son *Fra Angelico*, qui, la tête enclose dans l'auréole de son capuchon, se tient sans raideur sous la robe aux longs plis, le sentiment de quiétude où se repose ce visage, nous suggèrent avec le minimum de littérature la naïveté tranquille du maître dominicain, de même que l'envol du manteau, la robustesse courbée du *Hugo*, la couleur grise de la pierre, disent à merveille la puissance agitée et volontaire de ce romantique exilé parmi les rochers de Guernesey.



FRA ANGELICO, STATUE EN PLATRE
PAR JEAN BOUCHER
(Société des Artistes français.)

Ces simplifications de volumes apparaissent mieux encore chez des artistes qui emploient la pierre à gros grains. Les *Bretonnes* de M. Quillivic, largement équarries, solidement plantées sur la base de leurs jupes, avec les plis raides des étoffes, les angles gourds des mains, les rudesses du visage marqué par la douleur, témoignent d'un goût très net pour le caractère et la sculpture par masses. La figure de M. Vigoureux, *L'Aube*, est traitée de la même façon.

Cette simplicité, nous l'observons encore chez M. Proszinski : trois personnages sont groupés sous une sorte d'auvent; un vieux

Basque est debout auprès d'un jeune homme assis les jambes allongées en face de la mère. La tranquillité est accentuée par l'ampleur des vides et l'ombre projetée sur le groupe. C'est une très belle œuvre que celle de M. Pommier : une mère tient un bébé entre ses jambes



CARESSES, GROUPE EN PLATRE PAR M. A. POMMIER
(Société des Artistes français.)

écartées et penche vers lui son visage qu'il essaie de saisir de ses mains maladroites; aucune mièvrerie, aucune émotion de roman pour jeunes filles; ce petit corps nu, dont les plis soulignent les formes gonflées, le large champ de la jupe maternelle, la sobriété de l'expression détournent la pensée des facilités sentimentales.

M. Christophe comprend de même façon la sculpture : une petite fille embrasse un jeune veau; la tête étonnée de la bête, le sourire amusé de l'enfant, est-ce de la littérature ? Non pas, car nous ne sentons aucun désir de nous attendrir; il ne s'agit pas là, comme on eût dit au XVIII[e] siècle, de « l'amitié réciproque » de « la tendre bergère » et de « l'animal chéri »; c'est un veau et une petite fille, bien sculptés, et voilà tout. La *Chèvre* du même auteur n'est pas moins



GROUPE EN PLATRE, PAR M. P. CHRISTOPHE
(Société des Artistes français.)

intéressante : elle dresse le cou, se haussant sur une patte, et porte la tête de côté. Nulle recherche pour donner pittoresquement l'illusion du pelage : une simple notation de masses et de mouvements. Nous sentons combien cette sculpture est intéressante, quand nous jetons le regard d'un côté sur un *Quasimodo* et de l'autre sur un *Beethoven*, littératures en quête de médailles.

Parmi ces œuvres simples et saines, celles de M. Niclausse occupent une place éminente. Dans sa tête de jeune fille, rien ne vise à l'effet facile; le plâtre est modelé sans souci d'accrocher çà et là la lumière; les volumes sont exactement indiqués, les traits simplifiés, le regard sans prunelle; mais un simple pli sous l'œil suffit à donner

à cette effigie son caractère et sa vie. A côté, deux paysans tiennent une chèvre pour permettre à l'*Orphelin* de téter la bête; les deux vieux sont assis sur un ressaut de terrain; l'homme appuie sur sa propre tête le menton barbu de la bique. La composition qui oppose ces deux figures autour d'un motif central, le traitement large par masses, constituent la beauté de cette œuvre. On peut en rapprocher celle qu'expose à la Société Nationale M. Cornu : sa *Vieille lavandière* revient tranquillement de la rivière; le bois dans lequel l'ar-



L'ORPHELIN, GROUPE EN PLATRE PAR M. F.-P. NICLAUSSE

(Société des Artistes français.)

tiste l'a taillée donne une impression encore plus intense de fruste robustesse.

Ces recherches devaient amener certains artistes à s'intéresser avant tout au volume. C'est ce que nous constatons chez M^lle^ Jane Poupelet. Là encore le traitement par masses occupe notre regard et, sans lui permettre d'oublier la grâce des attitudes, le distrait des détails réalistes. Qu'il s'agisse de cette *Femme au bord de l'eau* qui s'appuie en arrière sur ses deux mains et tâte du bout du pied la fraîcheur de la rivière, qu'il s'agisse de sa *Femme assise*, nous commençons par considérer ces formes volontairement simplifiées et, peu à peu, nous distinguons la souplesse des membres et la vie des ensembles.

En partant de ces principes on arrive facilement à styliser. Quand Mlle Hart taille des bustes, elle semble se souvenir du *Baudelaire* de M. Duchamp-Villon; quand M. de Charmoy portraiture en bas-relief M. d'Estournelles, il accuse les plans. Le *Monument aux artistes inconnus* de M. Landowski montre la même tendance; mais nous nous demandons quel effet produira sur les murs blancs du Panthéon cette pierre jaune polie et surtout cet archaïsme facile, ces muscles incisés plutôt que sculptés, ces mains mal équarries, cet autel lourd. Tout cela a quelque chose de gonflé, de tendu et nous rappelle certaines figures que les sculpteurs germains fournissent aux constructeurs de maisons colossales. Si l'on rapproche de ce monument les envois de Mlle Zamboni, de Vienne, à la Société Nationale, on distinguera aussitôt l'origine de cette manière.



VIEILLE LAVANDIÈRE
STATUE EN BOIS PATINÉ
PAR M. A. CORNU
(Société des Artistes français.)

Le style apparaît encore dans le motif si bien composé et si admirablement présenté qu'expose M. Abbal. Cette lutte de deux petits génies ailés unit la grâce des terres cuites antiques — observées peut-être de trop près — au goût archaïsant de quelques sculpteurs de la Renaissance. Des hommes comme M. Rik-Wouters ou Andreotti, quand ils accentuent le mouvement ou la ligne, montrent un talent plus ou moins sûr, mais prouvent que le besoin de styliser existe à ce point, surtout chez les étrangers, qu'il faudrait peu de chose pour rapprocher leurs œuvres de certaines qui figurent aux Indépendants.

Il serait nécessaire aux noms cités d'ajouter encore ceux de

MM. Nivet, insuffisamment représenté par accident, Michelet, Halou, Jouve, Popineau, Roche, Aronson, pour avoir une idée des envois intéressants qui sont étouffés au milieu, d'un peuple de dix-huit cents statues.

A la gravure en médailles, les œuvres de M. Yencesse sont parmi les plus remarquables : on y distingue une science extrême du relief atténué, de la lumière, de l'enveloppe et de la patine. On peut citer auprès de lui les portraits de M. Dautel, la tête grimaçante de M. Le Double, les envois de MM. Huguenin, André Rivaud, Rozet, Mérot et Schwab.

L'ART SOCIAL



DINDONS, BOIS SCULPTÉ, PAR M. RAYMOND BIGOT

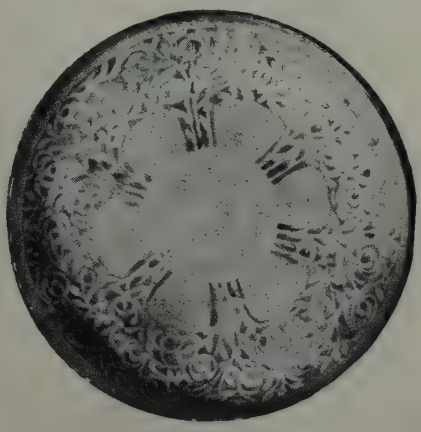
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Étoffes ornées, céramiques, pâtes de verre, cuirs ciselés, bijoux attestent des conceptions voisines de ce qu'on nomme aux Artistes français, avec le désir académique d'établir des hiérarchies, « l'art appliqué » et, à la Société Nationale, « les arts décoratifs ».

Il est d'abord facile de discerner les influences qui s'exercèrent en ces dernières années. La vitrine de M. Clément Mère, les oiseaux aquarellés de M. Bigot ou les animaux de M. Chadel, les porcelaines de M. Delaherche nous disent le goût du Japon. La présence de la princesse Tenicheff et le souvenir des broderies russes, des « polotientsa » décorées d'or ou d'argent, qui apparaît chez M. Prévot, par exemple, nous rappelle le rôle de la Russie. Il n'est pas jusqu'au macramé de

Madagascar qui ne soit à la mode. D'ailleurs les leçons reçues de l'étranger n'empêchent pas nos artistes de se montrer originaux.

Partout nous constatons le même amour de la matière pour elle-même. Il ne s'agit plus, comme il y a quarante ans, de la maquiller; si humble soit-elle, elle possède sa beauté propre. Les grès sont simplement colorés et se montrent sans vergogne; il suffit à M. Delaherche de trouver un vert profond, à M. Lachenal de border de noir une soucoupe verte. M. Bigot sculpte des *Dindons* et des *Canards de Barbarie* et laisse au tronc d'arbre d'où il les a tirés sa forme et son écorce, de même que M. Sandoz n'essaie point par des patines de dissimuler le bois dans lequel il sculpte ses *Chouettes* et ses *Singes*. Des bijoux sont en fer forgé et leur valeur naît de leur seule beauté. C'est pourquoi les artistes n'hésitent pas à rapprocher des matières dont l'union eût jadis étonné : la ficelle et la soie, par exemple, servent à Mme Ory-Robin; avec des moyens très simples, des étoffes appliquées, M. H. de Waroquier combine des panneaux.

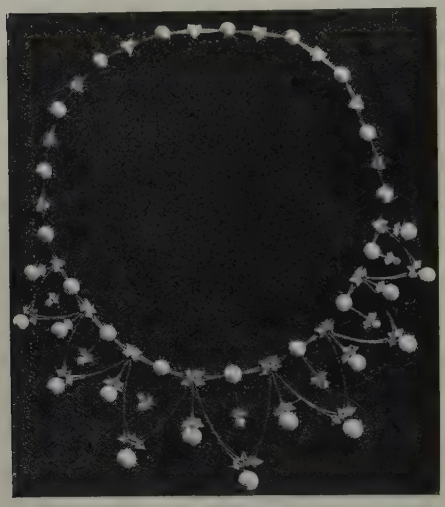


PORCELAINE TRANSLUCIDE
PAR M. A. DELAHERCHE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

De telles recherches amènent naturellement à la polychromie, mais à une polychromie savante où les complémentaires s'exaltent. M. Coudyser expose des coussins avec des broderies orange et des rehauts en galons d'or sur un fond bleu. MM. Marius Michel, Kieffer, Meunier colorent harmonieusement les mosaïques de leurs reliures.

Cette probité pousse les artistes à décorer simplement ces matières. Le retour est évident vers le dessin. Si M. Clément Mère, dans ses étoffes si curieusement peintes et brodées et qui rappellent les panneaux de M. Odilon Redon, si M. Prouvé, dans ses papiers pour reliures, se plaisent aux méandres capricieux que tracent les flux de couleur, s'ils les saupoudrent d'un semis d'or qui semble une voie lactée, si M. Delaherche demande parfois encore le décor de ses grès aux coulées d'émaux, si d'autres emploient, après la manufacture de Sèvres, les cristallisations qui se répandent en une pluie d'étoiles, en général les artistes cherchent un dessin assez simple, qu'il soit

géométrique ou floral. M. Lachenal entoure un vase en forme de gourde d'une sorte de réseau bistré qui semble l'enserrer; M. Lenoble paraît se souvenir dans une certaine coupe des stylisations florales de l'époque mycénienne; MM. Dammouse et Decorchemont, dans leurs pâtes de verre; recourent à la vigne, aux coquillages, aux fleurs, aux scarabées, aux plumes de paon; M. Mathurin Meheut peint sur des étoffes des algues, des crabes, des chouettes; M. Monod cisèle des coupes en forme de fleurs; M. Deraisme emprunte au lierre le thème de son collier. Le papillon, pour sa beauté de couleur et son élégance sert de motif aussi bien aux décorateurs d'étoffes, comme M. Prévot, qu'aux orfèvres, tel M. Thiénot et aux fabricants d'émaux, comme MM. Malfroy et Feuillâtre. Les épis de seigle aux longues barbes apparaissent un peu partout. Sans doute ces éléments naturels sont stylisés, mais ils ne s'incurvent plus avec des flexibilités extraordinaires, des renflements, des crochets, comme au temps du *modern style*; continuant la tradition de Gallé, de M. Lalique, les artistes étudient la nature et y découvrent des formes simples.



COLLIER EN PERLES ET OR ÉMAILLÉ
PAR M. G. DERAISME
(Société des Artistes français.)

On sent que toutes ces œuvres sont le résultat de recherches; aussi nous intéressons-nous aujourd'hui à la question difficile de l'apprentissage. A ce titre l'exposition de M. E. Robert et de ses élèves mérite d'être louée. Nous voyons la plaque de fer découpée qui se renfle, se creuse et devient une fleur, une tête d'animal; nous voyons les travaux d'élèves se compliquer sans perdre leur simplicité décorative. Les enseignes de fleuristes ou de rôtisseurs sont dans la tradition des ferronniers français du XVIII^e^ siècle par leur conception spirituelle et leur habileté technique. On ne serait point surpris que ce *Coq* eût aidé le bon abbé Jérôme Coignard à reconnaître la boutique de Jacques Tournebroche.

Ainsi se remarque dans les deux Salons, surtout à la Société Nationale, le désir d'orner notre vie, de décorer les instruments de

notre existence quotidienne, bref de répandre cet art social pour lequel M. Roger Marx vient de plaider si éloquemment.

LA GRAVURE

Les graveurs sont un peu sacrifiés : ils n'obtiennent à la Société Nationale que le pourtour mal éclairé de la rotonde centrale et beaucoup — et non des moins intéressants — sont, aux Artistes français, relégués sur la galerie.

Peu de graveurs de reproductions savent rendre intelligemment le caractère de leur modèle; si c'est un plaisir de voir M. Busière buriner le portrait de M^me^ Seriziat par David ou M. Focillon égaler par son eau-forte les effets d'un Everdingen, on s'étonne devant des Frans Hals minutieusement, petitement traités, comme s'il s'agissait d'un van der Werff, devant une lithographie d'après le *Porte-étendard* de Rembrandt, molle et sans vigueur.

Les graveurs originaux n'ont trop souvent qu'une science insuffisante du dessin : quand ils se risquent à représenter des personnages, ils les dissimulent à demi. Ils croient sans doute que le métier excuse les anatomies rudimentaires. Et, pourtant, chez beaucoup ce métier consiste moins dans la sérieuse connaissance des procédés techniques que dans l'habileté de l'imprimeur. Ils ont confiance dans leur tour de main pour obtenir des effets que rendraient plus difficilement sans doute, mais avec plus de saveur, les tailles ou les morsures. Le résultat, c'est d'abord que les noirs sont bouchés et que les clairs ne vibrent pas, et ensuite que toutes ces gravures, imprimées avec les mêmes trucs, se ressemblent. Les similitudes sont d'autant plus grandes que les graveurs en couleurs ont pour idéal l'imitation de l'huile ou de l'aquarelle; les œuvres de MM. H. Jourdain, de Latenay, Dauphin, sont proches parentes. M. Leriche s'efforce de suggérer l'impression du pastel. On croirait que l'eau-forte en couleur, n'est pas susceptible d'originalité, si l'on ne voyait les œuvres de MM. du Gardier, Raffaëlli, Le Petit, si l'on ne constatait qu'on peut, en se souvenant des Japonais, comme M. Lecreux, ou des Anglais, comme M. Brissaud, garder sa personnalité.

Les graveurs originaux en noir aiment les vieilles rues des villes, les maisons aux plâtres effrités, aux persiennes branlantes, qui permettent d'amusantes recherches de matière. MM. Béjot, Leheutre, exposent aussi de spirituelles vues de Paris, de Madrid ou de Bretagne; M. Hillier, dans ses bords de la Seine, sait colorer pour ainsi

dire le ciel et l'eau; M. Fitton laisse transparentes les ombres qui emplissent Saint-Étienne-du-Mont. Quant à M. Gagnon, on pourra juger par la gravure qui accompagne cet article de la sobriété de ses moyens en même temps que de son habileté. Les graveurs comme les peintres ont, en effet, tendance à simplifier et souvent même se bornent à indiquer les grandes lignes d'un ensemble. C'est ce qu'on peut remarquer dans les paysages de MM. Bégule, Champcommunal, de Mlles Ripa de Roveredo et Simonnet. C'est ce qui nous explique la présence chez M. Jacques Beltrand ou M. P. Gusman de paysages tout classiques. Cela ne veut pas dire que chez les graveurs l'esprit romantique soit mort : M. Gobo aime les oppositions d'ombre et de lumière et M. Paul Marie, dans une grande et belle eau-forte, grave avec la fougue d'un Gustave Doré une ruée de cavaliers.

L'ARCHITECTURE

L'architecture tient à la Société Nationale une place infime. Soumise à des conditions d'ordre matériel qui changent avec les progrès de l'industrie ou les transformations sociales, c'est-à-dire lentement, l'architecture n'a pas connu de variations aussi apparemment rapides que la peinture. C'est pourquoi les architectes, tenus d'apprendre non seulement un art, mais encore les sciences qui en permettent l'exercice, et, par suite, formés dans les ateliers de l'École des Beaux-Arts, puis travaillant pour leurs patrons, n'ont pas eu, il y a vingt ans, mêmes raisons que leurs camarades peintres ou sculpteurs d'abandonner les Champs-Élysées et de se grouper autour de quelques esprits alors plus indépendants.

Cependant les projets réunis à la Société des Artistes français donnent une idée fort incomplète de notre architecture présente. La plupart des maîtres sont absents ; ils jugent inutile de présenter au public les plans de monuments et de maisons visibles pour tous.

Et puis le placement est déplorable : c'est la confusion absolue, alors qu'il eût été si facile de mettre un peu d'ordre. Les projets pour un groupe de maisons ouvrières rue Émile-Zola, que nous montrent une dizaine d'architectes, sont dispersés dans toutes les salles au lieu d'être réunis, ce qui eût été singulièrement instructif. Partout sont mêlés les croquis, les aquarelles, les reconstitutions, les projets pour concours académiques, les plans d'édifices. Pourquoi ne pas présenter les reconstitutions ensemble et classées autant que possible d'après la date des monuments étudiés ? On ne passe-

UNE RUE A CAUDEBEC

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. CLARENCE GAGNON

(*Société des Artistes français. — Salon de 1913.*)



rait plus ainsi d'un château Louis XV à un donjon du XIV^e^ siècle pour revenir à une demeure Louis XIII. Pourquoi ne pas réunir les travaux d'école, et, d'autre part, les plans de maisons étudiés pour la construction ?

Essayons donc de mettre un peu d'ordre dans le chaos de cette section. Les reconstitutions sont nombreuses. La plus intéressante, la plus considérable que l'on ait vue depuis longtemps est celle de M. P. Bigot. Ceux qui furent à Rome les témoins de son travail savent ce que représente de recherches cette évocation de la cité impériale. Nous ne pouvons que rappeler l'importance de cette œuvre qui fut étudiée ici même[1]. Les autres reconstitutions n'offrent pas toutes un égal intérêt. Est-il très utile de nous apporter des croquis de voyage dont la valeur est plus documentaire qu'artistique et qui, partant, seraient avantageusement remplacés par une photographie ? Est-il très utile aussi de consacrer une série d'élévations et de coupes à l'hôtel de la Guimard, qui nous est connu par des recueils comme celui de Krafft et Ransonnette ? M. Caignart de Mailly a fait œuvre plus utile en ressuscitant le château de Roissy (Seine-et-Oise) construit pour le comte d'Avaux en 1704, peut-être par J. Aubert, et démoli en 1789. Les relevés de M. Chauvet dans la vallée d'Aoste, de MM. Chollet à Charlieu, Boille à Noirmoutier, Dorange à Villeneuve-sur-Yonne, Durce à La Souterraine, Lisch aux châteaux de La Roche-Guyon et de Chambray, sont intéressants pour les archéologues.

Les projets d'école sont comme toujours imposants par leurs dimensions. A la fin du XVIII^e^ siècle l'Académie d'architecture blâmait ce goût du colossal et rappelait les élèves au souci de la réalité ; on croirait aujourd'hui que les professeurs sont heureux de proposer aux concurrents de vastes sujets. M. Le Monnier montre le *Centre municipal d'une grande capitale*. C'est un énorme ensemble de places, de parcs, de monuments ; au milieu, un hôtel de ville géant contient à la fois la mairie, la préfecture avec jardin, la bibliothèque, des salles de réunion, une salle de conférences pour trois mille personnes, etc. M. Japy expose un *Monument à la gloire de l'Indépendance* qui serait plus grand encore et coûterait plus cher que celui de Victor-Emmanuel à Rome. Le décor est d'une abondance exagérée ; croyant

1. Voir la dernière livraison de la *Gazette*, p. 480. — L'intérêt de cette œuvre a été reconnu par les confrères de M. Bigot qui lui ont décerné leur récompense la plus haute. Pour la peinture, la médaille d'honneur est échue au groupe de portraits intitulé *Dans l'atelier*, de M. Déchenaud, dont on trouvera ici la reproduction.

atteindre à la grandeur, ces architectes multiplient les ornements; ils ne font que diminuer les proportions. Ici se dressent autour de l'édifice des colonnes, des obélisques, des pylônes, des fontaines, des statues; sur le monument même, des groupes, des balustres, des pots à feu, des quadriges, une énorme pyramide surmontée de non moins énormes personnages. Il est évident que tous ces détails ne peuvent être soigneusement étudiés, d'où des fautes manifestes dans le choix des échelles : des petits cavaliers voisinent avec une femme gigantesque; d'où, surtout, une foule de bons souvenirs : voici, comme à la porte Saint-Denis, des trophées et des groupes sur une pyramide adossée; voici le *Triomphe de la République* par Dalou; voici des candélabres qui rappellent ceux du pont Alexandre III. Si les sujets étaient plus simples, les concurrents auraient sans doute le temps et le désir d'être plus originaux.

On peut faire la même constatation devant tous les projets de sépulture royale reliée à un édifice religieux. Aucune recherche personnelle : le Panthéon romain avec sa coupole à caissons apparaît presque partout; ici, elle repose sur le temple tiburtin de la Sibylle; là elle est surmontée du dôme de Saint-Pierre, ailleurs; des personnages gesticulent sur le tambour, ou encore nous discernons un souvenir des églises byzantines, des mosaïques de Venise ou de Palerme. Chez très peu d'auteurs le monument semble adéquat à sa destination. La chapelle des Médicis à Florence est sans doute fort luxueusement bariolée, la récente chapelle des Romanov à Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Pétersbourg ou la Superga à Turin sont claires, c'est vrai, mais est-ce une raison pour les imiter? Il semblerait qu'un tombeau dût inspirer d'autres idées que celles de la richesse et de la gaieté. Un des concurrents a bien plaqué ses murs de marbre noir, mais les autres ont projeté des édifices proches, par leur décoration éclatante, d'une *Salle de Corps législatif* que nous montre un autre exposant.

Le résultat de pareilles habitudes apparaît dans les projets destinés réellement à la construction. Les bons souvenirs continuent à abonder. S'agit-il de bâtir une maison à Amiens, on fouille dans ses cahiers de croquis et l'on bâtit un superbe hôtel garanti pur style Renaissance. L'esprit des architectes, obsédé par les formes classiques, ne peut s'en affranchir, même lorsqu'ils se trouvent en face de conditions nouvelles. De même que le Grand Palais est un édifice de fer engagé dans un décor de pierre sans lien avec lui, une sorte de Galerie des Machines qui cacherait sa simplicité d'un vêtement aca-



DANS L'ATELIER, PAR M. A. DÉCHENAUD
(Société des Artistes français.)

démique, beaucoup de ces projets unissent, avec aussi peu de logique, la pierre et le fer. Le fer sert aux charpentes et aux toitures, et cependant la pierre s'accumule et constitue des éléments de soutien qui n'ont plus aucune raison d'être. Dans le projet d'*Institut de pisciculture* par M. Jankowski, et surtout dans la *Salle des fêtes de Clichy* par M. Nicolas, la toiture s'élance hors des murailles et l'on cherche quel rapport existe entre ces armatures et ces colonnes, ces entablements, ces statues. Très souvent, même manque d'adaptation au lieu géographique. On croirait que toutes formes sont bonnes à tous climats. Une chapelle égyptienne orne un cimetière français; pour Trouville, où les vents abattent des rafales de pluie, voici une maison méridionale à terrasses. Il est cependant des œuvres bien conçues : la *Villa des Cigales à Agay* (*Var*) construite par M. Messiah, sans rien apporter de nouveau, a le mérite d'être fort logique : contre les rayons du Midi, un péristyle à arcades abrite la maison et sert de support à une terrasse pour les chaudes soirées. Une sorte d'abside, arrondie à la façon des églises romanes, forme la cage de l'escalier : la maison est couverte de tuiles selon l'habitude méridionale et les murs, sous le rouge de cette toiture, sont teintés d'un rose que font valoir le vert des arbustes taillés et le bleu du ciel et de la mer. A l'autre bout de la France, à Béthune, M. Guillon a utilisé les pignons septentrionaux et à la tristesse de la brique uni la gaieté de notre pierre.

Les œuvres les plus intéressantes ne sont pas les plus ambitieuses. La Ville de Paris avait mis au concours la construction d'immeubles pour familles ouvrières sur un terrain en forme de quadrilatère et bordé par trois rues : la rue Émile-Zola, la rue de Javel et une rue nouvelle. Les architectes qui exposent, MM. L. Besnard, Henry Gilbert et Pontaraud, Trevélas, Deslandes, J. Gréber, Féret ont profité des recherches de leurs prédécesseurs, de M. Rey par exemple, lors du concours Rothschild en 1905. Ils se sont ingéniés à trouver une disposition telle que l'air et la lumière circulent le plus largement possible. Les plans de MM. Deslandes et Gréber, tout en utilisant la plus grande partie du terrain, permettent au soleil de venir éclairer les façades. Les services communs imposés par le concours, jardins pour les enfants, ateliers, lavoirs, bains douches, salle de lecture, restaurant, boutiques, occupent le rez-de-chaussée. Le programme exigeait aussi l'existence de cinq espèces de logements, variant de trois chambres, une cuisine et une salle à manger à une chambre et une cuisine. M. Deslandes a su disposer dix-huit logements par

étage. Chaque logement a son dégagement propre ; le programme du concours Rothschild ne portait-il pas déjà : « Il est recommandé de veiller à ce que l'ensemble des constructions ne puisse en aucune façon évoquer l'idée de la cité ouvrière, de la caserne ou de l'hospice. On évitera les couloirs communs, et un accès direct sur des paliers largement éclairés sera assuré à chaque logement d'un même étage » ?

Presque tous les concurrents ont adopté le même système ornemental ; le décor n'est plus demandé à la combinaison des lignes architecturales : il ne peut s'agir en ces constructions à bon marché de faire saillir des ressauts ou de moulurer des corniches ; les façades seront à peu près planes. Le décor naîtra de l'emploi des matériaux : briques de couleur, faïences, meulière, fer ou bois peints. M. Deslandes a recherché à la fois la simplicité des lignes et l'harmonie des couleurs. Les lignes sont ascendantes ; chaque série verticale de fenêtres constitue un élément de décoration et s'achève à l'avant-dernier étage par un arc en plein cintre que répète au dernier l'ondulation du toit. Au centre, une ligne verticale de baies plus larges. Pour marquer les lignes horizontales, le décor ne naît plus de la construction, mais de l'ornementation : les briques rouges sont interrompues par des assises de briques jaunes. Comme le dernier étage est en surplomb, il importe de donner une impression de légèreté, et c'est pourquoi M. Deslandes, à l'encontre de M. Bernard, superpose à la polychromie un revêtement tout blanc. Pour compléter ce décor, M. Deslandes, comme presque tous ses concurrents, a employé les balcons de bois peint, les pergolas, les arbres taillés, les fleurs.

Cette polychromie joyeuse, cette commodité des plans apparaissent aussi dans le *Groupe scolaire municipal* de M. Bonnier. Faut-il craindre de voir ces constructions d'un caractère nouveau rompre l'unité architecturale de Paris, de cette ville en pierres de taille ? Il est évident qu'il serait maladroit d'élever, au milieu d'un quartier ancien, une semblable maison qui, pareille à un enfant au milieu de vieilles gens, ne semblerait plus joyeuse, mais criarde ; mais pourquoi, lorsqu'il s'agit de quartiers récents, se refuser le plaisir de la couleur ?

Tous ces projets montrent que les Français n'ont pas perdu cette science de la distribution que déjà leur reconnaissaient les architectes étrangers du XVIII^e^ siècle.

Ils prouvent aussi que chez nous les fautes de goût sont assez rares. Quelques œuvres peuvent être banales, peu adaptées à leur

destination; elles sont rarement choquantes. Cette qualité apparaît évidente aux yeux de quiconque connaît certains autres pays d'Europe. Aussi, le jour où nos architectes cesseront d'employer par mémoire toutes les formules usées et s'efforceront d'adapter aux nécessités nouvelles les modes de construction et de décoration, ils réaliseront des ensembles dont cette exposition, si imparfaite soit-elle, nous permet d'escompter la beauté.

*
* *

Est-il possible de découvrir dans les œuvres que nous avons remarquées des caractères communs?

Un même goût de la simplicité et, par là, une même tendance à l'idéalisme se manifestent chez ceux qu'on appelle les jeunes. Le dessin devient plus simple, les artistes ne s'occupent plus de reproduire la réalité avec tous ses accidents et toutes ses variations; ils dégagent quelques traits généraux et s'en contentent pour exprimer leur vision. La nature n'est plus une apparence mouvante; elle recouvre une solidité et se montre à nous avec ses masses et ses volumes.

Simplicité aussi dans les sujets. Pas de motifs malaisés à comprendre, pas de petits romans, pas de littérature. Et, d'ailleurs, la littérature elle-même ne se pique-t-elle pas de simplicité et beaucoup de ces idylles pittoresques ne semblent-elles pas transposer les vers spirituellement naïfs de M. Francis Jammes? Cette simplicité n'est pourtant pas pauvreté, car elle sait composer : les peintres de natures mortes ne sont plus satisfaits par trois pommes auprès d'un litre de vin; ils groupent harmonieusement des objets choisis. Les portraitistes ne veulent plus de ces fonds brunâtres qui n'étaient ni murailles ni étoffes; leurs personnages éprouvent-ils plus distinctement le sentiment de la vie qui les entoure, ou veulent-ils être représentés parmi leurs bibelots familiers?) leurs personnages font partie d'ensembles joliment combinés. Les paysages ne sont plus comme pris au hasard; on y découvre de savants équilibres. En même temps, pour mieux permettre au spectateur de saisir l'ordonnance, tout est tranquille, sans emphase, et les mouvements sont soumis à un rythme général.

Simplicité encore dans le choix des matières. Les peintres aiment les vastes champs de couleurs, même de couleurs élémentaires; ils se souviennent de l'affiche et la fresque renaît; les sculpteurs

taillent par larges plans la pierre à gros grains. La matière est estimée pour sa beauté intrinsèque, pour la beauté que lui confèrent d'ingénieux rapprochements, et non pour la valeur que lui attribuent les conventions sociales ou les conditions naturelles, la mode ou la rareté. Les céramistes emploient le grès, les brodeurs la ficelle, les bijoutiers l'argent ou même le fer. C'est la forme, la couleur, la mise en œuvre qui intéressent ces artistes. Par là ils sont décorateurs. Nous désirons orner notre vie de la plus grande beauté possible; nous pensons que l'art n'est pas un luxe inutile et qu'il y a une hygiène esthétique de l'existence; nous cherchons à combiner des ensembles harmonieux. Les architectes l'ont compris, et sculpteurs, peintres, artistes décorateurs travaillent en ce sens.

Idéaliste et décoratif, cet art est plus intellectuel que ses prédécesseurs. Les romantiques accordaient au sentiment un rôle primordial; les impressionnistes se livraient sensuellement aux douceurs de la lumière, aux poésies de la brume. Les artistes actuels savent que l'espace a trois dimensions; ils ne se contentent plus des images de la vue, ils interprètent leur vision avec les souvenirs de leur tact; ils construisent leurs figures, leurs paysages, leurs natures mortes et, les composant, les soumettent à la raison ordonnatrice.

Cet idéalisme conduit directement au style. M. Puy, dans son petit livre *Le Dernier état de la peinture,* affirme que les jeunes s'efforcent d'y atteindre; M. Maurice Denis, dans ses *Théories*, reprend le mot de Delacroix : « Le style ne peut résulter que d'une grande recherche. » Ils seraient disposés à accepter la doctrine de Gœthe : l'art commence par l'imitation de la nature, puis, passant par la manière, parvient enfin au style. Il n'est plus question de peindre « comme l'oiseau chante » ; l'artiste calcule, réfléchit, compose et sait le prix du travail.

C'est pourquoi on a pu parler de classicisme, de néo-classicisme. Mais, en fait, les maîtres d'aujourd'hui ne sont pas davantage des classiques à la façon de David, ni même de Poussin que, comme certains le croient, des révolutionnaires sans lois. David et Canova soumettaient la nature au canon de la Grèce; les artistes actuels se souviennent parfois de l'antiquité, mais ne prétendent plus réduire leurs modèles à l'état de marbres gréco-romains. Ils composent leurs paysages comme Poussin, mais les animent d'autres sentiments.

Les œuvres originales ne sont pas davantage en révolte contre les traditions; loin de là, elles profitent de toutes les conquêtes de l'art. On retrouve en elles cette science de l'arrangement et ce goût

de la mesure qui sont apparus avec les classiques, cet amour de la belle matière que professait Chardin, cette curiosité de la couleur locale qui possédait les romantiques. Nous voyons encore soutenir les théories de Delacroix sur les complémentaires, des impressionnistes sur la lumière, des néo-impressionnistes sur la touche divisée. Nous saisissons nettement l'influence du décorateur qu'était Gauguin, du constructeur qu'était Cézanne, de l'idéaliste qu'était Puvis de Chavannes.

L'art actuel est le produit des arts qui l'ont précédé. Faut-il le croire inférieur à eux parce qu'il est différent et nous contenter du plaisir que procure l'admiration érudite des maîtres d'autrefois? Faut-il n'accorder de crédit qu'à nos habitudes et nous méfier des nouveautés? Pourquoi, plutôt que de condamner, ne pas essayer de comprendre et d'aimer? Pourquoi ne pas accueillir pour notre joie toutes les beautés qui s'offrent? Pourquoi nous laisser posséder par celles de jadis sans tenter de conquérir encore celles d'aujourd'hui?

LOUIS HAUTECŒUR



L'ÉTABLI DE MON PÈRE
PLAQUETTE
PAR M. ANDRÉ-ADOLPHE RIVAUD
(Société Nationale des Beaux-Arts.



SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE (FRAGMENT)
ÉCOLE DE NABUR MARTINS, XV^{e} SIÈCLE
(Église de Hoogstraeten.)

LE « MAITRE DE FLÉMALLE »

ET L'ÉCOLE GANTOISE PRIMITIVE

Nombreux sont les écrivains d'art qui ont célébré les mérites des écoles primitives de Bruges, de Bruxelles ou d'Anvers. L'histoire de l'école de Gand reste encore à faire.

Pourquoi cet injuste oubli ?

On semble ignorer que cette vieille cité flamande fut le centre d'art le plus ancien et le plus actif des Pays-Bas, et que pendant des siècles elle surpassa en luxe et en richesse toutes les autres villes de la région.

Les peintures murales du XII^{e} siècle découvertes récemment dans le réfectoire de l'abbaye de Saint-Bavon sont, avec celles de Liége, les plus anciennes de tout le nord de l'Europe. Du XIV^{e} siècle datent les fresques si importantes de la Byloque, de la Chapelle des Tisserands (Petite Boucherie) et de l'ancien hospice de Saint-Jean et Saint-Paul, dit la *Leugemeete* (la Menteuse).

Grâce aux précieux travaux de M. van der Haeghen[1], nous connaissons les noms et la vie des premiers peintres gantois, qui pro-

1. Victor van der Haeghen, *Mémoire sur les documents faux relatifs aux anciens peintres et sculpteurs flamands*. Bruxelles, 1899. (Ce mémoire contient aussi la liste (*vraie*) des peintres gantois primitifs.)

duisirent des œuvres importantes, avant l'arrivée de Hubert van Eyck en cette ville. Car, parmi tant d'hypothèses diverses inconsidérément émises au sujet du glorieux fondateur de l'école de peinture primitive gantoise, nous n'avons qu'une seule et absolue certitude : c'est que Hubert s'établit à Gand (vers 1415 ou 1420), qu'il y composa et y peignit son immortel chef-d'œuvre *L'Adoration de l'Agneau*. Quelques renseignements puisés aux archives gantoises prouvent que le maître y travailla non seulement pour Josse Vyt, mais aussi pour d'autres mécènes bourgeois et même pour les échevins gantois.

D'après les comptes de la ville de Gand datant de 1424, maître Hubert reçut cinq escalins de gros pour deux *projets* ou esquisses (« bewerpen ») de peintures commandés par la régence gantoise.

C'est ensuite le registre des États de Bien (1425-1426), qui nous fournit une mention intéressante. Il s'agit d'un passage d'un testament de Robert Portier et de sa femme, née Avesoete s'Haegen. Ces riches personnages ordonnent à Hubert d'exécuter un autel pour la chapelle où se trouvera leur tombe : « ... On y placera une statue (*beelde*) de saint Antoine qui est actuellement dans l'atelier de maître Hubert, le peintre, avec plusieurs autres ouvrages devant servir à cet autel. »

Malheureusement tout l'œuvre exécuté par Hubert van Eyck à Gand fut détruit par les iconoclastes. A deux reprises différentes ces barbares dépouillèrent systématiquement toutes les riches églises, couvents et chapelles de la ville; seule fut sauvée, comme par miracle, l'*Adoration de l'Agneau*, que les chanoines bien avisés mirent en lieu sûr en 1578.

Une autre peinture précieuse, datant de la première moitié due xv^e^ siècle, celle de la Boucherie de Gand, permet cependant de nous faire une idée de ce qu'était l'école gantoise à cette époque. Elle fut découverte par hasard en 1854, sous de nombreuses couches de badigeon. M. F. de Vigne, peintre et archéologue du plus grand mérite, en prit un calque avant toute restauration, puis la compléta en ajoutant les parties manquantes. Une inscription ancienne en langue flamande apprend que cette peinture fut commandée par Jacques de Ketelboutere, un simple boucher et poissonnier de Gand, en l'an du Seigneur 1448, et l'on sait par des documents certains que le peintre particulier de ce mécène était Nabur Martins.

Il y a tout lieu de croire que Nabur Martins, une des personnalités les plus marquantes de l'école primitive gantoise, fut le contem-

porain de Roger van der Weyden et de Jacques Daret. Peut-être même fut-il leur aîné, car il mourut à Gand en 1454, tandis que Roger disparaît en 1464 et Daret après 1468. On sait qu'il obtint la maîtrise à la gilde des peintres gantois en 1435, peut-être entre deux voyages, car ses premières peintures à Gand n'apparaissent dans les archives qu'après 1440[1].

L'œuvre conservée à Gand, dont nous donnons pour la première fois une reproduction d'ensemble, révèle clairement en son auteur un élève ou un continuateur de Hubert van Eyck, c'est-à-dire le « Maître de Flémalle », dont on a voulu faire sans preuve un Tournaisien.

Car tout, dans l'œuvre du « Maître de Flémalle », proteste contre cette dernière attribution. L'influence mystique et douce de Hubert s'y fait sentir, et non pas celle de l'école de Tournai, qui fut caractérisée par l'art dramatique et un peu théâtral mis à la mode par Roger l'aîné. Comment a-t-on pu songer à Daret ou à Campin, par exemple, qui, d'après les archives, ne produisirent que quelques patrons ou modèles de tapisseries, « ung patron de toille de couleur à destempre », à Arras, mais n'exécutèrent aucun retable ou triptyque[2], alors que des comptes authentiques conservés à Gand, révèlent en Nabur Martins un peintre d'une tout autre envergure.

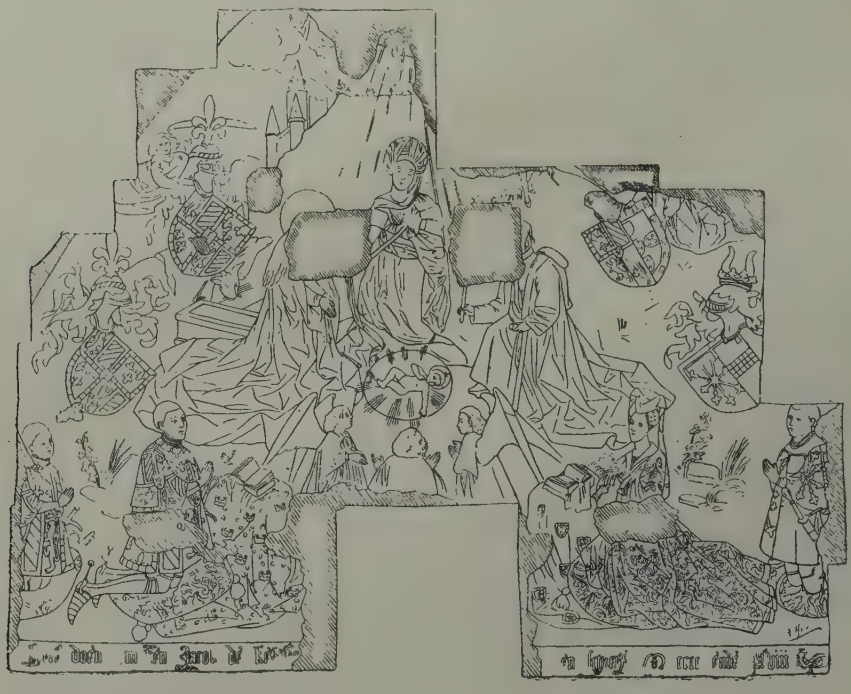
Dès 1440, il peint, pour les échevins de la *Keure*, un grand tableau ou retable, travail considérable et richement payé. Peu après, il exécute, pour l'église Sainte-Walburge à Audenarde, un triptyque payé 14 livres de gros. Les artistes du temps se contentaient généralement de 6 livres de gros pour semblable travail. En 1444, il reçoit 22 livres de gros pour un tableau d'autel fourni à l'église de Lede, et d'autres peintures. Entre 1443 et 1446 il devient le peintre de Philippe le Bon, et peint, pour son château de Ten Walle à Gand, des peintures murales et divers tableaux. Il peint aussi pour les « riches hommes » des métiers gantois non seulement la *Nativité* de la chapelle des Bouchers, mais des *Jugement dernier* (sujet que peignait aussi Hubert) pour les salles des séances des épiciers et des boulangers ainsi que pour les lieux de réunion d'autres gildes[3].

1. Il peut avoir été reçu maître avant 1435 dans une autre ville, car on verra plus loin que Juste de Gand était maître à Anvers lorsqu'il fut admis à Gand.

2. M. Hulin, toutefois, vient de me signaler un retable qui aurait été fait par Campin pour Saint-Vaast; on ne le connaît d'ailleurs que par des pièces d'archives.

3. Voir notre note biographique dans la *Chronique des Arts* du 25 janvier 1913.

La plupart des auteurs qui se sont occupés du « Maître de Flémalle » ont remarqué dans ses œuvres une esthétique rappelant jusqu'à un certain point « la plasticité des écoles rhénanes »[1]. Ceci s'explique encore par les voyages d'un Flamand, parlant une langue germanique, et non pas un Tournaisien. On sait d'ailleurs que le « Maître de Flémalle » (Nabur Martins pour nous), travailla certainement pour le professeur de théologie de Werle à Cologne. Son



LA NATIVITÉ, PAR NABUR MARTINS (1448) A LA VIEILLE BOUCHERIE DE GAND
ANCIEN ÉTAT D'APRÈS UN DESSIN
EXÉCUTÉ POUR LA COMMISSION DES MONUMENTS DE BELGIQUE
(Bibliothèque de la Ville de Gand.)

œuvre, dont deux volets sont conservés à Madrid, représente d'une part le savant rhénan et d'autre part une *Sainte Barbe* si proche de Hubert van Eyck. Cette dernière peinture a été naguère longuement décrite dans la *Gazette*[2].

A l'exemple du maître de l'*Adoration*, Nabur a étagé sa composition en hauteur. A l'avant-plan à gauche, le duc Philippe le Bon

1. Parmi les blasons qu'on a relevés sur la célèbre *Annonciation* de la famille de Mérode, figurent les armoiries de la famille rhénane de Calcum. Une réplique assez fidèle de ce triptyque est conservée au musée de Cassel.

2. H. Hymans, *Les Musées de Madrid* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 385-386).

avec son fils le comte de Charolais, tous deux en armure et recouverts de tabarts blasonnés; à droite, la femme du duc, Isabelle de Portugal, suivie d'Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein. Tous ces personnages sont à genoux et de grandeur naturelle; leurs armoiries, rehaussées d'or et d'argent, rendent leur identité certaine; quelques-uns de ces blasons sont tenus par des anges qui planent au-dessus de leurs têtes. Plus haut, au milieu, se trouve le donateur



LA NATIVITÉ
(AVEC PHILIPPE LE BON ET LE COMTE DE CHAROLAIS
ISABELLE DE PORTUGAL ET ALDOPHE DE CLÈVES)
PEINTURE MURALE PAR NABUR MARTINS[1]
(Vieille Boucherie, à Gand.)

de Ketelboutere, vu de dos. Au centre de la composition, au troisième plan, se developpe la scène touchante de la Nativité. La Vierge (dont le visage est malheureusement repeint) s'agenouille devant l'Enfant Jésus; saint Joseph et la juive Zelemi, ou Salomé, tenant un phylactère, rappellent, ainsi que les anges, la manière de Hubert, mais, plus encore, celle qui caractérise toutes les œuvres attribuées au « Maître de Flémalle ».

1. La reproduction de la peinture de Nabur Martins à la Vieille Boucherie de Gand est interdite.

Henri Hymans, dont les lecteurs de la *Gazette* se rappellent la haute compétence, fut frappé comme nous, lorsqu'il vint à Gand, de la parenté étroite qui existe entre cette œuvre et la *Nativité* de Dijon, une des productions les plus typiques du « Maître de Flémalle ». Isabelle de Portugal — suivant lui, — fait songer notamment au portrait de la princesse adjugé (à la fin du XIX^e^ siècle) à M. le baron Gustave de Rothschild lors de la vente Nieuwenhuys. Elle passait à tort pour une œuvre de Jean van Eyck, mais elle était en réalité du maître de Flémalle... On trouve dans ces deux peintures la juive Zelemi coiffée d'un turban et tenant un phylactère, ce qui vaut plus qu'une apparence fortuite[1]. Mais il y a plus : dans la peinture de Dijon, on distingue au loin le château des comtes de Flandre et la tour si caractéristique de l'église Saint-Nicolas à Gand.

En 1902, M. Heins avait reconnu déjà dans l'*Annonciation* des Mérode, qui procède évidemment de Hubert van Eyck, un paysage urbain gantois où s'aperçoit le château de Gérard le Diable, tel qu'il était au commencement du XV^e^ siècle, et la tour octogonale de Sainte-Pharaïlde.

C'est donc à Nabur Martins, ou à d'autres Gantois élèves de Hubert qu'il y a lieu de restituer, non seulement le petit chef-d'œuvre de Dijon et l'*Annonciation* de la collection de Mérode, mais encore nombre d'autres peintures qui toutes proclament avec non moins de certitude le souvenir du fondateur de l'école gantoise.

Citons parmi celles-ci la *Vierge dans une gloire* d'Aix-en-Provence; une *Annonciation* à Anvers; un *Christ en croix* et un *Portrait d'homme* (jadis attribué à van Eyck) à Berlin; l'*Annonciation*, dans un intérieur, au musée de Bruxelles; de petits portraits des *Ducs de Bourgogne* (copies anciennes) à Gand; une *Crucifixion* à Saint-Bavon (même ville); la *Légende de la vie de la Vierge* à Hoogstraeten; une *Descente de croix* à Liverpool; des portraits, homme et femme, ainsi qu'une *Sainte Madeleine* et la *Mort de la Vierge* de la National Gallery; une *Madone* dans une chambre, de l'ancienne collection Somzée, actuellement dans la collection Salting, à Londres; une *Trinité* à Louvain; *Henrich von Werl* et *Sainte Barbe*, ainsi que le diptyque du *Mariage de la Vierge* à Madrid; une *Trinité* et des *Madones* à Saint-Pétersbourg, à Richmond, à Turin.

Un autre grand peintre de la même époque, Petrus Christus, né à Baerle, près de Gand, dont la *Légende de saint Éloi* figure

1. V. Henri Hymans, *Correspondance de Belgique* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 246 et 247).

dans la collection du baron Oppenheim à Cologne, signée « *M. Petrus Christus me fecit anno 1449* », procède si visiblement de l'art de Hubert van Eyck qu'il doit être certainement compris parmi les maîtres de l'école gantoise primitive.

Divers peintres de valeur, dont on ne connaissait malheureusement plus les œuvres, faute de points de comparaison, mais qui vécurent certainement à Gand avant l'arrivée de Hubert, doivent encore être cités[1], notamment Jan Martins, qui était probablement un parent plus âgé de Nabur, mais non pas son père. Le 3 juin 1419, il entreprend de refaire « en bonnes couleurs à l'huile » (*met goeder olie verwen*) les portraits des comtes de Flandre, peints antérieurement déjà sur les parois de la maison échevinale de la *Keure*. Jean sans Peur était le dernier de la série. Ce prince fut refait seul, plus tard, par le même artiste. Il enlumine des statues, refait le fameux baldaquin de Notre-Dame, peint des étendards et même des engins militaires. En 1427, il fait encore d'importantes peintures murales à la chapelle de la Maison communale et, en 1430, les décors qui serviront lors de la joyeuse entrée d'Isabelle de Portugal à Gand. Willem van Lombekes « geseyt de Ritsere » (en français : Guillaume de Ritsere), qui fut peintre et « present meester », ou maître de cérémonies chargé d'offrir le vin d'honneur ou d'autres présents, aux personnages de distinction qui visitaient la ville, exécute d'importants travaux en 1420-1421 à la maison scabinale, si bien qu'il doit se faire aider par le sculpteur Jean Bulteel et un second peintre, Jean van Bassevelde. Il en exécute aussi d'autres, « en coleur à oille » pour le palais du duc qui était aussi comte de Flandre, au palais de Ten Walle à Gand. De Ritsere fut doyen des peintres gantois de 1420 à 1422, puis en 1426 et en 1429. Il était donc doyen lorsque Hubert mourut à Gand en 1426. Plus tard on le voit encore sur la liste des doyens en 1431.

Daneel (Daniel) de Ryke est également cité dans de nombreux documents d'archives conservés à Gand. Il y figure, surtout depuis 1440, jusqu'en 1469. En 1466 il décore la maison de refuge de l'évêque de Cambrai à Gand. En 1468, il peint un tableau *à personnages*, pour le mécène Odenen de Ville, parent du riche banquier Pierre de Ville, originaire de Chieri en Piémont. Ce tableau fut

1. C'est à eux que l'on devra songer, selon nous, pour identifier des peintures énigmatiques très anciennes, notamment la *Fontaine de Vie* du musée de Madrid, la *Madone avec deux saints et un chartreux* de la collection de Gustave de Rothschild à Paris, l'*Homme à l'œillet* de Berlin, le petit triptyque de Dresde, etc.

emporté par Odenen lors de son retour en Italie. Notre artiste exécuta encore un tableau d'autel pour les Augustins. Une pièce d'archives atteste même que celui-ci ayant été payé en dessous de sa valeur, les Révérends Pères furent condamnés à acquitter le montant de la différence, par un nouveau contrat passé en 1469. Daniel de Ryke fut appelé à Bruges en 1468, lors des noces de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York. Il y reçoit un salaire supérieur aux autres artistes, y compris Hugo van der Goes. Seul des peintres gantois, ils se fait accompagner de trois *varlets* payés séparément. Maître dès 1440, il devient plusieurs fois doyen de la gilde gantoise, à partir de 1460.

Il y a lieu, croyons-nous, d'attribuer à l'un ou à l'autre des peintres gantois de cette époque, dont on trouve les noms au grand complet dans les *Documents* publiés par M. V. van der Haeghe, une très intéressante peinture de la seconde moitié du xv^e^ siècle, conservée depuis cette époque à la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Elle fut donnée faussement à un Gérard van der Meire, élève apocryphe de Hubert van Eyck. Ce triptyque, qui représente au centre une *Crucifixion*, et sur les volets des scènes bibliques, relève évidemment de l'école du maître de l'*Adoration de l'Agneau*; on y reconnaît le cheval blanc familier, la façon de grouper les personnages en les étageant dans un paysage où se voit, à l'horizon assez élevé, une ville très détaillée.

Chose presque unique dans l'œuvre des peintres gantois de l'école de Hubert, l'auteur de la *Crucifixion* de Saint-Bavon a emprunté à Roger de Bruxelles l'inspiration d'une de ces *Pâmoisons de la Vierge* alors à la mode.

La grande figure de Hugo van der Goes domine toute la seconde génération de peintres qui suivit Hubert van Eyck. « Il vient à point pour restituer à l'art primitif flamand sur son déclin le sens merveilleux de la réalité et l'amour profond des belles techniques[1] », c'est-à-dire rétablir les traditions de van Eyck.

Cette influence de l'esthétique de van Eyck est si visible, que van Mander crut Hugo van der Goes l'élève du peintre de l'*Adoration de l'Agneau*. Chose impossible, puisque maître Hugo ne commença ses études artistiques qu'après la mort de Jean van Eyck. Le Gantois Vaernewyck et Jérôme Munzer (ce dernier voyagea en 1494, dans les Pays-Bas) rapportent que son admiration pour Hubert était si

1. Fiérens-Gevaert, *Les Primitifs flamands*. Bruxelles, G. van Oest, 1910.



LE CRUCIFIEMENT, LA DESCENTE AUX LIMBES ET LE SERPENT D'AIRAIN, ÉCOLE GANTOISE, SECONDE MOITIÉ DU XV^{e} SIÈCLE

(Cathédrale Saint-Bavon, Gand.)

grande que « désespérant de l'égaler il devint mélancolique et mourut fou ».

On trouve Hugo inscrit dans la corporation des peintres de Gand, à la date du 5 mai 1467. L'année suivante, ses confrères le choisissent comme juré, ou sous-doyen, fonctions qu'il assuma pendant un an. C'est alors qu'il fut appelé à Bruges à l'occasion des fêtes données lors du mariage de Charles le Téméraire. Plus tard nous le retrouvons doyen de la gilde, de 1473 à 1475. Van Mander et van Vaernewyck signalent de nombreuses œuvres de lui qui existaient encore à Gand de leur temps, mais qui ont disparu depuis : une *Vierge et l'Enfant Jésus*, à l'église Saint-Jacques; une *Légende de sainte Catherine* au couvent des Carmes; un diptyque représentant une *Sainte Famille* et *La Tribu de Juda*[1], ainsi que des vitraux dans plusieurs édifices. Tout cela fut détruit par les iconoclastes. Van Mander vantait « la grâce pudique de Marie et la pieuse dignité des saints » qui se trouvaient sur le tableau de saint Jacques. « Mais une autre œuvre peinte par van der Goes à Gand surpassait toutes les autres en célébrité. On la voyait, — dit le biographe flamand, — dans une maison près du *Muyden Brugsken* (le pont du Muyden); elle était peinte à l'huile sur le manteau d'une cheminée et retraçait l'histoire d'Abigaïl, femme de Nabal. D'après les vieux chroniqueurs, van der Goes jeune aurait représenté, sous les traits d'Abigaïl, une jeune fille à laquelle il était fiancé. » Cette *Histoire d'Abigaïl* est perdue, mais il en existe quatre copies, dont une à Bruxelles aux Musées royaux du Cinquantenaire[2]. Cette copie, qui n'est pas la meilleure, laisse entrevoir cependant le charme que van der Goes dut déployer dans cette composition champêtre; la grâce des figures féminines, la noblesse et la piété des hommes, l'ampleur du paysage font souvenir de l'admirable panneau central de l'*Adoration de l'Agneau*.

Pour mesurer toute la beauté de l'œuvre disparue, il faut s'imaginer cette même scène, peinte non par un copiste, mais par le maître auquel on doit le retable encore existant des Portinari à Florence. On sait qu'il peignit ce dernier triptyque vers l'année 1476, pour l'agent des Médicis à Bruges; que la peinture, actuellement aux

1. Une copie ou réplique en existe encore au musée de Gand. Voir plus loin.

2. Cette peinture est d'origine gantoise; elle fit partie de la collection de tableaux du comte de Loen, à Gand, jusqu'en 1886. Elle a été héliogravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 348.

Offices, fit une prodigieuse impression même en Italie et fut signalée par Vasari, qui parle avec enthousiasme de « *Ugo d'Anversa* (sic) *che fe la tavola di santa Maria di Fiorenza* ». Ce chef-d'œuvre de l'école gantoise influença la peinture florentine à la fin du XV^e^ siècle. Comme le remarque fort bien M. Fierens-Gevaert, dans le retable des Portinari, comme dans l'*Adoration de l'Agneau*, l'art primitif des Flandres (disons plutôt de l'école de Gand) « se hausse de nouveau aux sommets les plus sublimes de la ferveur et de la vie, rien ne peut traduire la solennelle émotion de l'ensemble. Au centre, c'est l'*Adoration des Bergers*, avec l'Enfant divin entouré d'anges richement vêtus (rappelant ceux de Hubert), avec Marie priant à genoux et Joseph pieusement à l'écart... [1]. On se croirait en présence d'une série de portraits... Les figures nobles et méditatives des saints, les portraits si réels des donateurs, les paysages d'une profondeur émouvante mettent les volets au niveau du sujet principal... Dans les saintes Marguerite et Madeleine, on retrouve cette élégance et ce charme qui, dans l'*Abigaïl* de Gand, faisaient l'attrait du groupe féminin chanté par Lucas de Heere... »

Devenu moine, le grand peintre gantois mourut fou à Rouge Cloître en 1482. Un véritable culte entoure ce qui reste de son œuvre. Beaucoup de peintres s'inspirèrent de son esthétique. On la retrouve dans une *Adoration des Bergers* exécutée vers 1494, qui est conservée au musée de Bruxelles, et que M. A.-J. Wauters donnait sans hésitation à Hugo van der Goes dans son dernier catalogue. Son influence est manifeste dans un grand nombre de tableaux attribués à Albert Bouts. On la retrouve également dans une peinture, *La Parenté de la Vierge*, du musée de Gand, où M. G. Hulin (H. de Loo) a remarqué comme nous « l'influence de Hugo van der Goes, marquée par la façon de traiter le visage, et notamment la barbe et les cheveux ». On y constate surtout ce caractère noble et reposé, presque hiératique, qui distingue les œuvres de Hubert et persiste d'une façon si visible, pendant plus d'un siècle, dans l'école qu'il fonda à Gand.

Juste de Gand, récemment identifié en la personne du peintre gantois Josse van Wassenhove, naquit, croit-on, vers 1435. Il était déjà maître à la gilde de Saint-Luc à Anvers, lorsqu'il fut reçu au métier de Gand en 1465. Diverses pièces d'archives prouvent qu'avec

1. Comparer la Vierge, aux cheveux dénoués, et l'Enfant Jésus, déposé nu sur le sol, avec les mêmes personnages de la peinture de Nabur Martins à Gand.

Hugo van der Goes, il exécuta plusieurs ouvrages pour la ville. Il ne figure plus dans les comptes après 1468, ce qui détermine donc son voyage en Italie après cette date. Ce fut le premier des peintres flamands qui se fixa à demeure dans la péninsule[1].

Josse peignit en 1472, pour la corporation du *Corpus Christi* d'Urbin, une *Cène*, superbe et originale composition, où il utilise encore les « combinaisons » chères aux artistes flamands du Moyen âge. Tout en restant complètement original, le maître y continue les traditions de l'ancienne école gantoise de Hubert; ses Apôtres à genoux rappellent par leurs attitudes les personnages figurés à l'avant-plan du panneau principal de l'*Adoration de l'Agneau*; ce sont les mêmes expressions recueillies, les mêmes types, les mêmes cassures de plis dans les étoffes. « Quant aux anges, » — c'est M. J. Destrée qui le remarque, — « ils évoquent le souvenir de ceux qui planent au-dessus de la Sainte Vierge et de saint Joseph dans le triptyque de Portinari dû à van der Goes », qui lui-même continua si visiblement l'esthétique de Hubert à la fin du xv^e^ siècle.

Comme la plupart des peintres gantois, Josse excellait dans l'art de peindre les armoiries et les étendards. Une mention du registre de la confrérie d'Urbin mentionne en 1475 l'achat de toiles en vue de la confection d'une bannière. D'après M. J. Destrée, Josse fut aussi désigné pour composer certains cartons de tapisseries destinés à servir de modèles à d'habiles haut-liciers que le duc d'Urbin avait fait venir de Flandre.

Le retable d'Urbin a malheureusement beaucoup souffert par suite de restaurations qui empêcheraient de goûter pleinement la maîtrise du peintre gantois, si l'on ne pouvait rectifier ses impressions par l'examen d'une suite de remarquables portraits historiques et d'allégories. Le contact avec les maîtres italiens permit à Josse de Gand d'arriver à une distinction et à un style rares chez un Flamand. L'influence de Melozzo da Forli prédomine chez lui, mais il ne va jamais jusqu'au pastiche, comme le firent maints de nos romanisants du xvi^e^ et du xvii^e^ siècle. « Il dut s'arrêter à Florence, où, sans nul doute, il étudia les ouvrages de Botticelli; mais il fut surtout impressionné par l'art si franc et si sincère de Masaccio

1. Les *Arts anciens de Flandre* ont publié en 1911, sur cet artiste, des études approfondies de MM. A. de Ceulenaer et de M. Morton H. Bernath. Pour la partie historique concernant Juste de Gand, nous renvoyons à ces études très complètes. Voir aussi l'étude plus récente de M. Jos. Destrée, parue dans la revue *L'Art flamand et hollandais* en 1912.

et de Ghirlandaio, qu'influença à leur tour le triptyque du Gantois van der Goes[1]. »

Or dans la plupart de ces portraits et allégories, peints pour des Italiens, par un artiste que séduisait déjà l'art des grands peintres de la péninsule, notre Gantois se souviendra toujours de Hubert van Eyck, à qui il voue un culte fidèle.

Dans le portrait de *Ptolémée*, digne de van der Goes, la tête du personnage semble une copie du chef barbu et hirsute du grand *Saint Jean-Baptiste* qui se trouve dans la partie supérieure de



LA PARENTÉ DE LA VIERGE, ÉCOLE GANTOISE, XV^e^ SIÈCLE
(Musée de Gand.)

l'*Agneau mystique* de Gand. Il en est de même de l'image de *Virgile*, à la puissante chevelure, qui paraît supérieure au panneau déjà cité, grâce à son expression méditative.

C'est encore une physionomie eyckienne, ajoute avec raison M. Destrée, que celle du *Pape Grégoire*, qui nous ramène au polyptyque de Hubert. Nous y reconnaissons le type et le costume d'un des saints docteurs qui se trouvent sur le panneau central, dont Juste de Gand dut certainement avoir emporté des croquis. Il s'agit d'un pape tenant en main un livre ouvert (Palais Barberini, à Rome).

L'*Allégorie de la Musique*, de Londres, qui semble à première

1. Joseph Destrée, *Juste de Gand (Josse van Wassenhove), notes critiques.* Tirage à part de l'*Art flamand et hollandais*, Bruxelles, 1912, p. 13.

vue si exclusivement inspirée par l'esthétique italienne, apparaît comme une interprétation ingénieuse de la Vierge de Hubert van Eyck dans le polyptyque de l'*Agneau*. « Josse ne s'inspire pas seulement de l'attitude du modèle, mais il dispose les cheveux presque de la même façon tout en les frisant; il adopte pour la robe une échancrure identique, et, qui plus est, la souple ampleur des draperies et l'emploi des perles sur les bords des vêtements, sont autant d'emprunts non déguisés faits à la figure dont il s'agit [1]. » La *Rhétorique* chère aux Flamands, qui se trouve également à la National Gallery, accuse, de façon plus nette encore, les mêmes réminiscences.

Une *Parenté de la Vierge* (triptyque), provenant du béguinage de Saint-Aubert dit « Poortacker » à Gand, et un autre tableau représentant le même sujet, tous deux conservés dans la galerie gantoise, nous donnent une idée de l'art en cette ville entre les années 1480-1500. Malgré l'époque tardive de leur exécution, le souvenir de l'esthétique de Hubert y paraît encore vivace. On y remarque notamment l'emploi de dorure pour les noms, les nimbes et les trônes chers à nos Primitifs.

Il en est de même d'une *Vision de saint Bernard*, du même musée, qui nous reporte à la période qui s'écoule entre 1525 et 1540. Ici, cependant, l'architecture présente un étrange mélange des formes gothiques avec celles de la Renaissance. D'après les armoiries peintes sur le tableau, le personnage à genoux serait Johannes van Deynse, vingt-sixième abbé de Baudeloo, élu en 1516 et décédé à Gand entre 1539 et 1542.

Un très curieux polyptyque de Luc Horenbout, daté de 1596, représentant dans le panneau central *La Fontaine de Vie*, inspirée du fameux retable de Gand, prouve qu'à une époque où Rubens avait déjà vingt ans à quel point l'ascendant de Hubert s'exerçait encore sur les peintres gantois.

Mais il faut se borner; nous avons dû éliminer, faute de place, tout ce qui concerne les sculpteurs, les tombiers, les miniaturistes et les verriers de cette ville. Nous espérons cependant que ces quelques notes suffiront à démontrer la haute importance de l'école de peinture primitive gantoise. Importance d'ailleurs en rapport naturel avec la richesse et le faste que sut déployer la capitale de la Flandre pendant les XIV^e^ et XV^e^ siècles. Rappelons une dernière fois que la destruction et l'oubli de cette belle école s'explique par les nombreuses guerres civiles, les troubles religieux, révoltes, incendies, dont la riche mais turbulente cité fut si souvent le théâtre. On sait

d'ailleurs que lors des derniers ravages des iconoclastes, en 1578, les tableaux gothiques étaient en grande défaveur, et que les esthètes du temps, inféodés au romanisme, les virent détruire avec d'autant moins de regrets que, grâce aux briseurs d'images, on put orner les églises d'œuvres romanisantes, alors en grand honneur.

Heureusement deux points de repère nous restent : le chef-d'œuvre



VISION DE SAINT BERNARD, ÉCOLE GANTOISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE
(Musée de Gand.)

de Hubert van Eyck : l'*Adoration de l'Agneau* à la cathédrale Saint-Bavon, et la peinture de Nabur Martins (dit le « Maître de Flémalle ») : la *Nativité* de la Vieille Boucherie, également à Gand. Nous espérons que la connaissance de ce dernier monument, essentiel au point de vue de l'histoire de l'esthétique des élèves directs de Hubert, permettra des rapprochements et des classements nouveaux, tout à l'avantage de cette belle école gantoise jusqu'ici si profondément méconnue.

L. MAETERLINCK

L'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

A L'HOTEL DE SAGAN[1]



JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN
MÉDAILLON EN MARBRE
ÉCOLE LOMBARDE, VERS 1500
(Collection du baron de Schlichting, Paris.)

Depuis quelque temps déjà, les organisateurs d'expositions rétrospectives ont singulièrement délaissé, au profit du XVIII[e] siècle, l'art des époques antérieures. En outre, les arts graphiques ont pris dans nos préoccupations quotidiennes une place excessive et dont les arts plastiques n'ont pas laissé de souffrir. Chaque fois que l'on expose au Pavillon de Marsan des estampes japonaises, il se trouve bien, parmi les organisateurs, de bons esprits pour compléter les ensembles graphiques par l'exposition de quelques jolies vitrines de laques; mais ces personnes bien intentionnées obtiennent rarement du public qu'il quitte les parois de la salle pour se pencher sur les plus beaux *netzuké* du monde. A l'hôtel de Sagan, il n'y avait pas un seul tableau; n'est-ce pas déjà là tout un programme?

En organisant une exposition dont la sculpture et les arts industriels constituaient les seuls éléments, et qui ne se limitait pas à la mise en lumière du genre national, la marquise de Ganay renouvelait une grande tradition. Pendant le mois de mai 1913, les amateurs de la génération actuelle ont pu revivre par la pensée les expositions inoubliables qui firent l'éducation de leurs aînés : celle de l'Union centrale des Arts décoratifs en 1865; celle de l'Histoire du Travail en 1867; celle, enfin, du Trocadéro en 1878. Plus près de nous, on peut évoquer le souvenir des grandes rétrospectives de l'art français instituées à l'occasion des Expositions Universelles de 1889 et de 1900.

Le cadre choisi n'avait rien, cette fois, des galeries banales d'une salle de

1. Exposition d'objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance, organisée au profit de la Croix-Rouge française, 23, rue de Constantine, du 5 mai au 5 juin 1913.

vente ou de l'éternel Jeu de Paume. L'habile et actif antiquaire qui occupe aujourd'hui l'hôtel bâti jadis pour les princes de Monaco avait mis à la disposition de la marquise de Ganay tout le premier étage de ce somptueux immeuble, si bien que le visiteur croyait parcourir, plutôt qu'une galerie publique, les salons de quelque amateur princier; mais quel collectionneur, même parmi les plus heureux, est parvenu à rassembler, dans six salles, pareille réunion de près de quatre cents objets de premier ordre, illustrant presque sans lacunes et à l'aide de plusieurs séries particulièrement éclatantes, l'histoire de l'art à l'époque du Moyen âge et de la Renaissance? Détail piquant — et dont nous devons la révélation à la mémoire infaillible du marquis de Vogüé, — ce n'était pas la première fois que le public était ainsi, dans un but charitable, invité à faire le tour de ces salons. Il y a un bon demi-siècle, le grand amateur que fut Basilewski avait montré dans ce même local les plus belles pièces de son incomparable cabinet. Cette fois, ce n'est plus à un seul collectionneur que le comité de la Croix-Rouge a fait appel. Toute une légion de curieux de l'Ancien et du Nouveau Monde s'est fait un plaisir d'apporter à la marquise de Ganay une large contribution. On n'a eu que l'embarras du choix et l'on a pu, ce qui n'est pas toujours facile dans les expositions, éliminer sans pitié les œuvres secondaires. Que dis-je? il a fallu se borner souvent, là où tout eût été à prendre, à ne prélever que deux ou trois pièces capitales. Pour éviter tout soupçon de mercantilisme, on a pris soin d'écarter non seulement tout objet appartenant à un marchand, mais encore ceux qu'ont réunis certains amateurs dans un but de spéculation à peine déguisé [1].

Si de pareilles expositions sont éphémères, il importe que les travailleurs en tirent quelque profit et que le souvenir en demeure fixé. L'auteur du catalogue a cru de son devoir de fournir aux visiteurs non une sèche énumération, mais, dans la mesure où le temps et ses facultés le lui permettaient, une description raisonnée des objets exposés, suivie de tous les renseignements utiles sur l'histoire de chaque pièce et sur les publications dont elle a été l'objet. Qu'il me soit permis de remercier ici les amateurs du concours bienveillant qu'ils m'ont fourni en cette occasion. Croit-on, par exemple, que, sans l'aimable érudition de M. Paul Garnier, il eût été possible de donner une description satisfaisante de la série si curieuse et si instructive des montres de la Renaissance? A notre regret, aucune image n'ornait le catalogue, mais un album luxueux, illustré de 80 planches en noir et en couleurs ne tardera pas à combler cette lacune.

***

J'ai dit avec quelle bonne grâce les amateurs s'étaient dessaisis un instant de tant de trésors. A Paris, deux d'entre eux — et ils ne m'en voudront pas de

1. L'exposition a connu les succès les plus variés, nous pouvons même dire les plus inattendus : la visite du roi d'Espagne et du président de la République a jeté sur cette œuvre un lustre exceptionnel et la réunion, dans une salle spéciale, d'un certain nombre d'objets de premier ordre prêtés par des amateurs américains n'a pas peu contribué à éveiller la curiosité du public parisien. Représenté par une splendide vitrine que surmontait son effigie voilée de crêpe, M. Pierpont Morgan semblait présider cette exposition dont il avait accueilli l'idée avec enthousiasme, et dont il aurait examiné les moindres détails avec la passion qui caractérisa toute sa carrière de collectionneur.

les nommer les premiers — ont mis à la disposition de la marquise de Ganay tout ce qu'ils possédaient : les objets de M. Chalandon remplissaient cinq vitrines, et ceux de M. Dormeuil occupaient une cage si grande qu'il a fallu la placer dans la vaste salle réservée aux amateurs américains. Plusieurs membres de la famille Rothschild possèdent des cabinets si importants qu'ils auraient pu, à eux seuls, composer toute l'exposition : ils ont tenu à choisir parmi leurs richesses quelques ouvrages hors ligne, faveur dont la rareté double le prix. De même, la marquise de Ganay n'a voulu prendre chez M. Gustave Dreyfus que les deux bustes de femme en marbre : le reste de cette incomparable collection aurait trop souffert à être déplacé de son cadre intime où tant d'amis des arts ont coutume de venir l'admirer.



ANGE EN MARBRE
ÉCOLE VÉNITIENNE, VERS 1500
(Collection de Mme Chabrières-Arlès, Paris.)

Certains envois furent des révélations. Quels sont à Paris les heureux mortels à qui sont ouvertes sans restrictions les collections Schickler et Pastré, les salons de M. Arthur Veil-Picard et le bel hôtel où Mme Francis de Croisset conserve pieusement la galerie de feu Ferdinand Bischoffsheim ? Dans quelle exposition avait-on vu figurer les bronzes de Mme Stern et de la marquise de Ganay, née Ridgway, les majoliques et les émaux du cabinet Bucquet, les grands bustes du baron Reille et du baron Roger de Sivry, les ivoires et les armes de M. Hector Economos, les tapis de M. Théodore Mante et de la comtesse de Béarn ? Et je n'ai encore cité ni les envois de Mme Chabrières-Arlès, ni les montres et pendules de M. Paul Garnier, ni les merveilleuses tapisseries du comte d'Hunolstein, ni la troublante *Diane* de Jean Goujon, à M. Barthélemy Rey.

A plus forte raison, certains envois de l'étranger ont été particulièrement instructifs. Pour l'Angleterre, à côté des noms de MM. Alfred et Léopold de Rothschild, de MM. Heseltine, Charles Davis et Otto Beit, nous relevons celui de Sir Philipp Sassoon, héritier de quelques objets admirables de l'ancien cabinet Gustave de Rothschild. L'Allemagne n'était pas moins bien représentée, grâce à M. Eugen Gutmann, au Dr von Pannwitz, à MM. James et Eduard Simon, grâce

surtout au Dr Bode, qui a envoyé les plus belles majoliques de sa petite collection personnelle. D'Autriche, sont venus les casques du comte Wilczek et deux objets capitaux appartenant à M. Miller von Aichholz.

Les Parisiens, pour la première fois, ont pu se rendre compte de ce que la vieille Europe a perdu depuis vingt ans; il leur fut donné de constater avec quelle sûreté les grands amateurs de New-York savent prélever sur notre marché les œuvres significatives. Dans bien des cas, ces amateurs ont recherché les conseils des spécialistes, mais il faut les féliciter de la clairvoyance qui leur a fait choisir des conseillers aussi sûrs. Si certaines collections américaines se ressentent encore des anciennes formules, si certains millionnaires se laissent surtout séduire par les pièces d'apparat qui embellissaient nos vieilles demeures françaises, la plupart suivent résolument l'impulsion donnée par le Dr Bode et demandent avant tout aux œuvres d'art d'être des œuvres artistiques; ils préfèrent à la somptueuse gravité du siècle de Louis XIV l'inspiration jeune et vivante du *quattrocento*.

Rien de plus significatif, à cet égard, que les splendides envois de feu Pierpont Morgan et de M. George Blumenthal, auprès desquels il faut citer les pièces prêtées par MM. Jules Bache, William Salomon, Mortimer Schiff, Philipp Lehmann, et par le sénateur Clark.



STATUETTE DE GUERRIER
TRAVAIL ITALO-GREC
COMMENCEMENT DU Ve SIÈCLE AV. J.-C.
(Collection de M. E. Miller von Aichholz, Vienne.)

***

Si, pour visiter l'exposition, nous suivons l'ordre du catalogue, nous sommes amenés tout d'abord à examiner la série importante des sculptures sur pierre, des terres cuites, des bronzes, des ivoires et des bois. Huit marbres de la plus grande variété initiaient les visiteurs aux beautés de la sculpture italienne.

Huit marbres, c'est bien peu, quand on songe à toutes les merveilles que Mme André avait accumulées au deuxième étage de son palais; mais c'est beaucoup si l'on songe qu'il y a plus de trente ans que nous n'en avons vu à Paris dans une exposition rétrospective. Le salon où M. Gustave Dreyfus conserve pieusement ses trésors est depuis longtemps un lieu de pèlerinage pour tous les amis de l'art italien. Aussi sied-il de ne pas insister sur les deux chefs-d'œuvre inscrits en tête du catalogue. Tout n'a sans doute pas été dit sur Francesco Laurana, mystérieux auteur de cette *Béatrice d'Aragon* et de la

Femme inconnue du Louvre; on aimerait aussi à savoir en quelle circonstance Verrocchio portraitura la *Fille de Colleone*; mais il nous tarde de présenter aux lecteurs de la *Gazette* des œuvres, à coup sûr, moins importantes que les deux bustes de la collection Dreyfus, mais qui se parent de tout le charme de l'inédit et ont le double mérite de nous plaire et de nous intriguer à la fois.

Est-ce à Rossellino que nous devons attribuer cette exquise *Madone* appartenant à Mme Jacques Seligmann? A quel élève de Léonard faut-il donner ce précieux bas-relief prêté par le baron Basile de Schlichting et où le geste du jeune saint Jean rappelle d'une manière si frappante le tableau du Louvre? Est-ce de Milan ou de Venise que nous viennent l'*Ange* de Mme Chabrières-Arlès et l'*Enfant à la mandoline* du comte André Pastré? En quel siècle, enfin, fut sculptée dans la brèche jaune cette merveilleuse *Lionne* qui est la gloire de la collection Bischoffsheim, après avoir été le joyau de la galerie Pourtalès?



PLUTON ET CERBÈRE
STATUE EN BRONZE
ATTRIBUÉE A BENVENUTO CELLINI
(Collection de M. George Blumenthal, New-York.)

Les organisateurs de l'exposition n'ont pas cherché à en faire un musée lapidaire : les marbres sont très difficiles à transporter, et il est plus difficile encore de les placer à leur avantage. Aussi les écoles françaises et allemandes de sculpture étaient-elles peu représentées à l'hôtel de Sagan; mais, à défaut de la quantité, la qualité s'y trouvait, puisqu'on nous a montré, avec le chapiteau provençal de la collection d'Hendecourt, les célèbres *Pleurants* de Dijon et de Bourges appartenant au baron de Schickler et au marquis de Vogüé, ainsi que le *Charles-Quint à cheval*, par Hans Daucher, du cabinet du baron Robert de Rothschild.

Parmi les terres cuites, une des plus remarquables est, à coup sûr, le précieux buste de *Midas* de l'ex-collection Charles Ephrussi, prêté par Mme Théodore Reinach, et qui est une œuvre caractéristique d'Andrea della Robbia. Seul un Florentin de la Renaissance pouvait transformer en un bel adolescent le vieux roi de la fable.

Le Dr Bode, entre autres branches de l'histoire de l'art où il a exercé son extraordinaire pénétration, a pris pour tâche, depuis quelques années, d'étudier à fond les statues et statuettes en bronze datant de la Renaissance italienne. Il a publié successivement trois ouvrages sur la matière et il semble bien qu'il ait classé d'une manière définitive les principaux groupes artistiques entre lesquels on peut répartir ces œuvres gracieuses. Il suffit de feuilleter ses travaux

pour constater la richesse exceptionnelle des cabinets parisiens. Aussi, Mme de Ganay devait-elle être naturellement amenée à nous montrer une vitrine de bronzes italiens : elle nous en a donné quatre, sans épuiser la matière, puisque nous ne voyons ici ni les bronzes de M. Foulc, qui sont incomparables, ni ceux de MM. Heugel, Lehmann, Alphonse Kann et Max Wassermann, pour ne citer que quelques amateurs entre bien d'autres, et que les collections où a puisé Mme de Ganay renferment vingt fois plus de bronzes qu'elle ne nous en a montré. Son choix a d'ailleurs été fort judicieux et il a permis au public parisien de se faire une idée fort juste et, en somme, assez complète de l'art si varié des bronziers de la Renaissance.

Nos grands-pères recherchaient surtout les bronzes d'apparat exécutés par Jean de Bologne et ses nombreux élèves ou imitateurs : Francheville, Adrien de Vries, Duquesnoy ou Susini. Aujourd'hui, avec notre goût pour l'art naïf et spontané des Primitifs, nous apprécions davantage les productions moins châtiées, mais peut-être plus vivantes, des sculpteurs du xve siècle, les fontes splendides des grands animaliers, les œuvres si raffinées d'un Riccio, ou même les bronzes à la fois rudes et langoureux d'un Sansovino. Le *Bacchus* de la collection Bischoffsheim est une cire perdue fort caractéristique de ce dernier artiste, et je serais fort tenté d'attribuer au même sculpteur, ou tout au moins à son école, deux autres bronzes qui ont été parmi les œuvres que le public de cette exposition a le plus admirées : le grandiose buste du Titien, prêté par Mme Stern, pour lequel on a aussi prononcé le nom de Lombardi, et le splendide *Pluton* de M. George Blumenthal, autrefois attribué à Benvenuto Cellini et publié comme tel par Plon, mais que les connaisseurs s'accordent à trouver bien trop original pour être l'œuvre de cet orfèvre hâbleur. N'oublions pas trois bronzes que leur dimension seule signalait déjà à tous les visiteurs : le buste du duc d'Albe par Junghelincx (1571), au baron Reille ; le grand *Bacchus* de la famille Litta, au marquis de Ganay, et la *Vénus de Médicis* de la vente Pourtalès, qui fait aujourd'hui partie de la collection Bischoffsheim. Une dizaine d'œuvres importantes permettaient d'étudier toute l'école de Jean de Bologne : c'est une rare bonne fortune, et je crains qu'on ne l'ait pas assez appréciée. Comme le commande le goût du jour, le public n'avait d'yeux que pour les Riccio, dont Mme de Ganay avait d'ailleurs réuni une merveilleuse série.



FRANÇOIS Ier, ROI DE FRANCE
ÉMAIL PAR LÉONARD LIMOSIN
(Collection de M. Jules Bache, New-York.)

Après les bronzes, voici les bois français et allemands, les ivoires, la plupart bien connus des spécialistes, mais où nous avons retrouvé avec plaisir, dans les vitrines de M. Dormeuil et M. Economos, plus d'une pièce célèbre des cabinets Spitzer et Hainauer, à côté des belles œuvres archaïques de la collection Chalandon.

Puis c'étaient les émaux champlevés, dont la série, grâce aux trois mêmes

amateurs, est bien complète; M. Chalandon n'a-t-il pas envoyé toute une vitrine de ces introuvables émaux rhénans? Et ne trouvons-nous pas, dans les autres vitrines, toutes les variétés imaginables de châsses et de plaques de reliures, sans oublier la nécessaire colombe eucharistique, les gémellions, les crosses et les croix processionnelles?

Pour les émaux peints des grands ateliers de Limoges, même richesse et même sélection rigoureuse. Aimez-vous le mystérieux anonyme que nous baptisons Monvaerni? Voici un de ses chefs-d'œuvre, la *Mise au tombeau* de la collection Chalandon, que j'ai retrouvée dans le vieux catalogue Debruge-Duménil. Préférez-vous Nardon Pénicaud? Admirez ce triptyque que M. Garnier a rapporté d'Espagne. Ou encore Jean Ier Pénicaud? Mme Chabrières-Arlès a prêté le célèbre émail de la vente Spitzer. Enfin, voici Pierre Reymond, avec deux flambeaux de premier ordre appartenant à M. Alfred de Rothschild; Léonard Limosin, avec quatre admirables portraits prêtés par le baron Arthur de Schickler, le baron Edmond de Rothschild, son neveu le baron Édouard, et par M. Jules Bache, de New-York.



CHANDELIER EN ÉMAIL DE LIMOGES
PAR PIERRE REYMOND
(Collection de M. Alfred de Rothschild, Londres.)

Quant aux émaux translucides, ils étaient représentés par trois pièces capitales: par un prodigieux triptyque en or émaillé du début du XVe siècle, appartenant à M. Eugène Gutmann, de Berlin, par l'exquis diptyque français de la vente Taylor, aujourd'hui chez Mme Jacques Seligmann, et enfin — je devrais dire surtout — par le coffret rhénan du début du XIVe siècle, payé près d'un million par feu Pierpont Morgan et qui, maintenant qu'on en connaît avec précision la date et l'origine, sera le point de départ obligé de toute étude sérieuse sur l'émaillerie allemande de la fin du Moyen âge.

L'orfèvrerie, malgré la présence de quelques pièces capitales, ne figurait, ainsi que la verrerie, que pour mémoire. La céramique, au contraire, brillait d'un éclat sans pareil. Je veux d'ailleurs surtout parler de la céramique italienne, malgré la présence de trois Damas hors ligne, de deux merveilleux plats hispano-mauresques, d'un grès allemand des plus singuliers, d'une rarissime gourde en faïence de Nîmes, et d'un étonnant chandelier en faïence de Saint-Porchaire. Là encore, l'exposition était toute différente de ce qu'elle eût été voici trente ans : au lieu des grandes « machines » des Fontana qui réjouissaient tant les amateurs de vieille roche, nous trouvions à la place d'honneur



LES VENDANGES

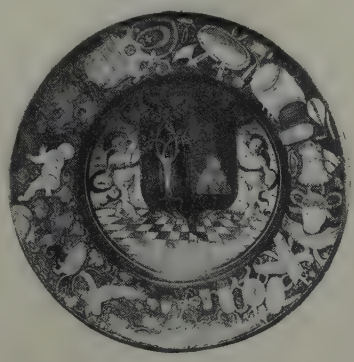
TAPISSERIE FRANÇAISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

(Collection particulière. — Exposition de la Croix-Rouge.)

Héliotypie Léon Marotte

les majoliques florentines primitives, dont M. Bode a été le premier historiographe et dont il possède lui-même de précieux spécimens. On y a joint des Faenza fort anciens, deux ou trois Sienne exceptionnels, et une série étourdissante de Maestro Giorgio, dont les plus beaux font partie de la collection Pierpont Morgan, par exemple le grand plat de la vente d'Yvon, reproduit sur cette page. On avait aussi exposé quelques très beaux Urbino, dont la *Prise de la Goulette* par Fra Xanto, au baron Édouard de Rothschild, pièce célèbre provenant de la collection Marryat.

Il reste à parler des tapisseries, et ce n'était pas la partie la moins intéressante de l'exposition. Après avoir montré au public, six mois plus tôt, les merveilleuses tentures gothiques de M. Pierpont Morgan, il pouvait paraître téméraire de recommencer une exposition de tapisseries de la Renaissance. Chose à peine croyable et qui prouve à quel point certaines séries, en apparence limitées, sont en réalité fécondes en surprises, on n'a rien montré aux visiteurs qu'ils pussent déjà connaître.



GRAND PLAT EN MAJOLIQUE
GUBBIO, XVI^e SIÈCLE
(Collection de feu J. Pierpont Morgan.)

Aussi cette section de l'exposition a-t-elle été particulièrement intéressante et instructive, même pour les spécialistes les plus avertis. Avec la précieuse tapisserie des *Vendanges*, que nous reproduisons hors texte, nous avons le prototype de toute la série des tentures rustiques si appréciées en France à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle; ici, comme le prouvent les costumes, nous sommes en plein règne de Charles VII; un fragment de cette même tenture, que j'ai retrouvé chez un amateur parisien, a certainement été exécuté un bon demi-siècle plus tard, mais le carton ancien a été reproduit avec une singulière fidélité. A peine moins intéressante est la curieuse série de panneaux allégoriques aux armes de Baudreuil, appartenant à M. de Kermaingant, avec ses remarquables légendes en vers français, dont on trouvera la transcription au catalogue.

Les imposantes tentures de la collection d'Hunolstein datent de la fin du XV^e siècle : les Flandres n'ont rien produit de plus beau et la série entière mériterait de devenir l'objet d'une luxueuse monographie. Avec l'exquis *Départ pour la chasse*, à M. Georges Blumenthal, sans doute de travail parisien, nous entrons dans le XVI^e siècle; avec les deux grands panneaux des *Amours de Mercure*, on assiste à l'apogée de la tapisserie flamande : ces deux admirables pièces tissées d'or portent, en effet, l'écu de Bruxelles et la marque de Guillaume de Pannemaker, l'illustre tapissier de Charles-Quint.

Suivant une vieille tradition des catalogueurs, nous avons gardé pour la fin les tapis. Celui de M. Théodore Mante est d'une vivacité de coloris, d'une harmonie de tons et d'une élégance sobre de dessin qui ont été bien rarement égalés par les artistes persans du XV^e siècle. Quant au grand tapis de chasse que M^me de Béarn avait envoyé, c'est par ses dimensions et son style une œuvre

extraordinaire, digne d'être mise en parallèle avec les tapis célèbres des collections royales.

Telle est, dans ses grandes lignes la séduisante et instructive manifestation d'art à laquelle nous a conviés la marquise de Ganay : elle lui constitue, après tant d'autres, un nouveau titre à notre gratitude. Nous lui sommes surtout reconnaissants d'avoir démontré par un éclatant exemple à quel point il est superflu, dans une exposition rétrospective, de multiplier les vitrines et d'y entasser des œuvres en trop grand nombre. Nos pères n'auraient pas manqué de sourire d'une exposition réunissant quatre cents objets à peine ; ils ne se seraient pas contentés à moins de deux mille pièces ; c'est qu'il ne leur était pas encore donné de choisir dans chaque série la création typique dont la qualité est assez remarquable pour suffire à caractériser un style et une époque[1].

SEYMOUR DE RICCI

1. Rien de plus significatif, à cet égard, que la vitrine minuscule où M. Chalandon, au moyen d'une dizaine de pièces exceptionnelles, rappelait toute l'histoire des ivoires depuis le VI^e^ siècle jusqu'au XIV^e^.



GRAND VASE
AUX ARMES DE L'HÔPITAL DELLA SCALA
TRAVAIL FLORENTIN
VERS 1430-1440
(Collection du Dr W. Bode, Berlin.)



CHRONIQUE MUSICALE

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : *Pénélope*, drame lyrique en trois actes, d'après l'*Odyssée*, poème de M. René Fauchois, musique de M. Gabriel Fauré.

On aime à demander aux symphonistes ; « Quand donc ferez-vous un opéra ? » Et c'est avec l'air de dire : « Quand écrirez-vous donc une œuvre qui compte ? » O prestige du théâtre ! Mélodies, amusement facile ; sonates, laborieux ennui : voilà l'opinion courante. Hiérarchie absurde, car une seule ligne du *Parfum impérissable* vaut toute la masse pesante des opéras véristes. Jugement de béotien, que de juger d'après les dimensions absolues ; pour que M. Fauré soit un grand artiste, il suffit de *Clair de lune* ou d'*Arpège*.

Un jour, on sut qu'il composait un drame lyrique ; les gens manifestèrent des craintes touchantes. On concédait que le Schumann français[1] eût réussi quelques mélodies agréables, mais on doutait qu'il eût la force et la grandeur réclamées par l'optique théâtrale (erreur : l'optique théâtrale n'exige pas la force, mais la simplicité, et surtout la vérité des sentiments ; voyez comme portent les plus intimes et les plus douces pages de *Faust*, du *Rêve*, de *Pelléas*...). On oubliait, on ignorait cet extraordinaire *Prométhée*, l'œuvre peut-être la plus puissante de toute l'école française moderne. Et l'on ajoutait enfin : « D'ailleurs, ce n'est pas un musicien de théâtre. » Quel bonheur, au contraire, qu'il ait commencé par être un symphoniste ! Ne regrettons jamais ce métier acquis dans la forme pure de la sonate, par une longue, silencieuse, patiente et admirable ascension vers toujours davantage de beauté. Comment ne pas se réjouir que sa muse n'ait pas été livrée, encore mineure, à la promiscuité malsaine du théâtre ? Ce mauvais lieu de la musique (ainsi l'appelait Berlioz), il n'y faut pénétrer que triplement protégé par l'inspiration, la maîtrise, et la volonté la plus tenace. Faute de quoi l'on succombe trop souvent à l'exemple de la veulerie, ne sachant plus mépriser l'écriture lâchée, respectant le gros effet, et se tolérant tout, sous prétexte de compréhension plus facile du public. Au reste, que signifient ces mots : « un musicien de théâtre » ? Est-ce que les œuvres théâtrales de MM. Saint-Saëns,

1. Je n'ai pas besoin de dire ce que je pense de cette épithète ; il n'y a proprement aucun rapport, aucune ressemblance véritable entre Schumann et M. Fauré.

d'Indy, Dukas, sont inférieures à leurs symphonies ? Et ne sont-elles pas très au-dessus des habituelles productions des musiciens « de théâtre » ? La condition essentielle du drame lyrique, c'est la musique, tout court. Lorsqu'elle va, tout va : étant l'expression des sentiments, elle crée par le développement de cette expression le mouvement nécessaire et suffisant; mais lorsqu'elle est morte, elle tue la scène la plus vivante. Quant au vrai don du théâtre, bien plus rare qu'on ne le croit, M. Fauré le possède au plus haut degré : ce n'est pas telle ou telle petite habileté scénique, mais le pouvoir de transformer sa personne et sa pensée musicales au gré des sujets et des personnages : c'est l'adaptation constante et totale de l'artiste, qui semble sortir de sa propre vie pour entrer dans celle des autres hommes. De notoires compositeurs dramatiques en furent assez mal lotis; chez Wagner même, on entrevoit par instants la main du montreur de marionnettes. Dans *Pénélope*, au contraire, M. Fauré est présent partout, visible nulle part. Dès longtemps d'ailleurs, on pouvait juger par quel instinct mystérieux, par quelle imagination divinatrice son art dévoilait le plus profond de l'âme des poètes. La *Bonne Chanson*, *Prométhée*, la *Chanson d'Ève*, chaque poème nouveau l'obligeait de créer un nouveau style. Miracle, cependant, qu'en ces incessantes métamorphoses il n'ait cessé d'être soi-même; mais les miracles de cette musique ne nous étonnent plus. Nous savons qu'étant fée elle peut tout. Elle se rapetisse ou grandit à la mesure de ce qu'elle touche, comme ces magiques animaux-serviteurs du Preneur de rats [1]; elle passe des élégances de Tircis et d'Aminte aux cruautés préhistoriques de Kratos et de Bia. Elle est le miroir fidèle des êtres, des temps et des lieux. Et c'est l'antique beauté qui ressuscite aujourd'hui, superbe, en cette *Pénélope* si purement et si parfaitement grecque.

Un merveilleux équilibre de la sensibilité, de la logique et de la volonté, une puissance d'expansion très vive et cependant contenue dans les limites de la mesure harmonieuse, une grande simplicité d'ensemble aux détails fort complexes; rien d'inutile, et tout ce qu'il faut pourtant; une virilité, une jeunesse, une allègre force guerrière qui sont la vraie marque de l'art des Hellènes... [2]. Voici dans le thème de Pénélope les pures lignes des bas-reliefs attiques; voici par les danses du premier acte la traduction musicale des dessins qu'on connaît aux flancs des vases; voici la vigueur et la sobriété de l'ordre dorique, dans les trois notes d'Ulysse; ces fragments de « récits », aux accords choisis, aisément et noblement expressifs, ce sont des fûts de colonnes brisées, d'un marbre chaud et précieux, dans la splendeur lumineuse de l'Acropole; et ne serait-ce pas enfin, toute classique d'ailleurs en son impeccable netteté d'écriture, une évocation de l'art des Barbares que l'on entend aux développements du thème agressif des Prétendants ?

Pour notre joie, c'est encore et toujours « du Fauré ». On retrouve la souplesse heureuse de ces modulations justement motivées par le sentiment de la

1. C'est un charmant vieux conte allemand : *La Flûte magique*, de Nieritz.

2. Quelle joie de voir un musicien comprendre enfin la *santé* de cet art antique, alors que les efforts de presque tous ses confrères ne tendent qu'à traduire les sensations des époques de décadence ! (On pense bien cependant qu'il faut excepter de cette critique des œuvres telles que les *Chansons de Bilitis* de M. Debussy, *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, et qu'elle ne saurait non plus atteindre la *Phryné* de M. C. Saint-Saëns).

phrase ; ces retours vers la tonalité, résolvant par une sorte de simplicité raffinée et charmante un problème difficile et déconcertant : celui du chat qui retombe miraculeusement sur ses pattes... Moins de sauvage hardiesse que dans l'admirable écriture par solides « notes de passage » de *Prométhée* ; plus de largeur, moins de détails inquiets ou troublants, que dans les plaintes du pauvre Verlaine ; une pure sérénité, un noble sentiment qui rappellent la *Chanson d'Ève*. La grâce sobre d'un style incomparable où, malgré l'assemblage de tant de matières précieuses, aucune n'est chatoyante d'un trop vif éclat ni d'un ton disparate. Rien n'accapare l'oreille, tout est à sa place en un ordre souverain : l'impression d'ensemble est celle de l'unité, de la simplicité vraiment des chefs-d'œuvre classiques[1]. Le métier, très savant, très serré (car la trame est tissée de thèmes qui se combinent et varient d'après toutes les nuances du sentiment), disparaît inaperçu derrière la musique même, serviteur instinctif et docile de l'artiste passé maître, bon outil manié par l'ouvrier habile dont les mouvements ne sont plus que juste les réflexes nécessaires. Ne pensant ainsi qu'à son œuvre, sans s'inquiéter de la mode, ni du voisin, ni de personne, M. Fauré nous a montré la plus indépendante des hardiesses : celle d'oser écrire ce qu'il aimait, tout ce qu'il aimait. Il n'a pas laissé d'user souvent des vieux moyens : ceux-ci sont excellents ; à nous de leur savoir rendre la vie et la jeunesse. Par les « marches d'harmonie », il garde à ses développements une cohésion et une logique régulière. Par les accords très simples en soi, qu'il enchaîne de la façon raffinée et inimitable que l'on sait, il réalise la plus personnelle des musiques. Il lui est donné d'écrire alors *sans la moindre banalité*, parce qu'elles sont à leur place et réalisent l'expression même de son sentiment, des harmonies très connues que j'aime fort pour ma part, mais qui, paraît-il, seraient « passées de mode[2] ». Cette sincérité complète, cette absence totale de *bluff*, cette liberté entière laissée à son instinct et à son goût admirables, sont la force et la grandeur de M. Fauré. Par là sa beauté atteint où n'arriveront jamais ceux qui ne pensent qu'au plaisir matériel des sons. Par là, elle dépasse aussi de très loin l'art de ceux qui ne voient dans la musique qu'une satisfaction intellectuelle. Elle est également éloignée de ce renoncement chrétien dont l'ascétisme semble craindre la jouissance de l'oreille, et du matérialisme des dilettantes qui dédaignent l'expression du sentiment, pour ne se vouer qu'à la recherche de la sonorité rare. En dehors d'elle, plus haut, avant sa genèse, il a existé quelque chose de plus intérieur et de plus secret : l'état d'âme de l'artiste « inspiré » (vieux mot certes, et qu'on dédaigne sans doute, mais je n'en sais pas d'autre), cette intuition mystérieuse et sûre, cette invitation à la beauté, cette imagination bienfaisante par où l'on s'évade du temps présent et du monde actuel, pour s'en

1. Et c'est bien cette simplicité si finement, si justement définie par M. Anatole France (*Le Jardin d'Epicure*, p. 104-108).

2. Au sujet de certain accord cher à Gounod, M. d'Indy écrit : « Il est relégué dans le coin des vieilles lunes, et nul compositeur n'oserait plus l'employer » (lettre à M. R. Lenormand, au sujet du très remarquable ouvrage de celui-ci : *Étude sur l'harmonie moderne* ; — cette lettre a paru dans le *Monde musical*, janvier 1913). J'imagine qu'au fond M. d'Indy n'approuve pas cet ostracisme, et qu'il témoigne d'une ironique pitié pour ceux qui n'osent plus employer cet accord... Toujours est-il que M. Fauré ose, et de la façon la plus heureuse. L'accord incriminé se trouve notamment : dans *Dolly* ; à la fin de *C'est l'extase*, une de ses plus raffinées mélodies, et dans le dernier chœur de *Pénélope*.

aller très loin, au-dessus de soi-même, vivre en rêve l'œuvre qu'on va créer. A vrai dire, maint ouvrage témoigne de ces sentiments profonds, sans lesquels je ne crois pas qu'il puisse exister de musique vraiment belle. Mais celui de M. Fauré joint à ces beautés extra-musicales la perfection de forme la plus forte et la plus charmante. Cette vraie manière de comprendre le paganisme est chose très rare. Et, par là encore, *Pénélope* est de la plus pure lignée classique.

On le conçoit alors, les critiques qu'on pourrait lui adresser ne seraient, à tout prendre, que la constatation même de ses qualités. J'entends bien que certains regrettent de n'y pas trouver davantage de fantaisie, d'imprévu, de variété, de débordement de sensibilité, de larges effusions mélodiques. Mais pourquoi songer ici aux exubérances barbares de *Salomé*, à l'insistance obsédante de *Tristan*, ou bien encore aux trouvailles anarchistes (d'ailleurs fort captivantes, et que je crois fécondes) de quelques jeunes? Certes, pour contenter notre cœur, il ne nous déplairait point qu'en sa joie Pénélope s'épanchât avec quelque excès d'expression vocale; mais n'aurions-nous pas tort? M. Fauré, qui connaît son œuvre mieux que nous, doit avoir eu d'excellentes raisons d'équilibre général; et n'était-ce pas sans doute respecter la vraisemblance profonde que de contenir un peu ces épanchements et de songer à la reine autant qu'à la femme? Rappelons-nous l'injuste reproche de froideur adressé parfois à l'art grec, et ne cherchons pas à fleurir le Parthénon de nos flamboyantes dentelles de pierre... Une plus sérieuse critique a dû être pensée par quelques-uns, sinon écrite; et, pour moi, je ne me reconnais pas le droit de la passer sous silence. Caractéristique de tout l'œuvre de M. Fauré, elle n'en atteint d'ailleurs pas la beauté réelle. Comme chez plusieurs autres grands musiciens, cette beauté ne dépend pas ici des timbres de l'orchestre; elle a quelque chose d'intime et de profond, elle rayonne des sonorités pures. En vérité, dans presque toutes les pièces orchestrales de ce maître, il semble que les instruments soient quelque chose de trop matériel et de trop grossier; qu'ils aient reçu sans en être tout à fait dignes, et accompli trop brutalement, la tâche infiniment délicate d'extérioriser cette beauté. Tâche ici beaucoup plus difficile qu'en toute autre musique. Imaginez qu'il faille mettre en couleurs un dessin parfait, complet par lui-même. Y a-t-il impossibilité musicale? En tout cas, une redoutable contradiction : à bien des moments, il faudrait rester presque monochrome, donner l'impression d'un Carrière ou d'un Rembrandt. Mais on doit éviter aussi la terne grisaille et l'ennuyeuse monotonie. Le clair-obscur sonore est un problème très ardu, et qu'on résout bien rarement. Quoi qu'il en soit de ces difficultés exceptionnelles, et malgré maint détail fort réussi, je ne puis retrouver, dans l'orchestration de *Pénélope*, la simplicité, la grandeur, la maîtrise parfaite ni le charme de l'écriture même. Du moins, je ne les retrouve pas aussi complets que dans cette écriture. Joignez d'ailleurs que l'exécution de cette œuvre est des plus délicates, non comme obstacles matériels (et qu'y a-t-il d'impossible à l'habileté de nos musiciens ?) mais en tant qu'interprétation du sentiment. Et, tout excellent que soit l'orchestre du théâtre des Champs-Élysées, cette interprétation a beaucoup à gagner encore.

Il n'importe : la beauté de *Pénélope* est si forte et si sûre, elle resplendit d'un tel éclat, qu'elle transparaît aisément sous ces quelques voiles, comme la lumière d'un bloc d'or éblouissant sous une légère couche de sable. Et je ne dis pas que

le public ait tout compris, ni que tous aient compris : pourtant on a deviné que cela était beau, et les applaudissements furent enthousiastes. Fait assez rare pour qu'on prenne le plaisir de le constater et la peine de l'expliquer. Tout d'abord, nombreux, plus nombreux de jour en jour sont ceux qu'enchante le style de M. Fauré; puis, aussi, la matière harmonique, si pure et si lumineuse, n'y cause pas de surprises déconcertantes, car, malgré l'originalité du résultat, les parties sonores se meuvent d'après des lois générales connues. Enfin, une puissance, une conscience, une santé bienfaisantes s'en dégagent : cela est réconfortant et vivifiant, et l'on cède bien vite à la joie d'aimer une telle musique, qui n'est ni hargneuse, ni haineuse, ni prétentieuse, ni morbide. Élle restera, étant belle en dehors de la mode et par elle-même. Quant à l'influence de cette sincérité profonde, je la crois excellente, et sans doute verra-t-on cette chose assez rare : l'auteur d'une grande œuvre (peut-être et probablement un chef-d'œuvre) ne pas exercer une influence néfaste sur ses successeurs. Les voiles de notre « dernier bateau » nous entraînent déjà vers d'autres rivages; mais *Pénélope* est là, comme un navire arrivé au port, pour nous montrer que le seul pilote infaillible, c'est *soi-même*.

CHARLES KŒCHLIN



BIBLIOGRAPHIE

INVENTAIRE DES SCEAUX DE LA BOURGOGNE, par Auguste Coulon[1]



SCEAU DE GUILLAUME
DE CHATILLON
ÉVÊQUE DE LAON (1281)

M. Étienne Dejean, le directeur des Archives qui vient d'être enlevé par une mort si prématurée, avait eu l'heureuse idée de faire continuer l'inventaire des sceaux des provinces de France. Commencée en 1863, au temps du comte de Laborde, cette belle publication était restée interrompue depuis 1881. Pourtant chaque année qui s'écoule voit se briser et tomber en poussière quelques-unes de ces fragiles merveilles de cire suspendues au parchemin par des cordelettes de soie. Il est rare qu'un sceau soit parfaitement intact, et bientôt, si l'on ne se hâte, on n'aura plus à publier que des débris. On ne saurait donc être trop reconnaissant à M. Dejean de l'initiative qu'il a prise.

Le premier volume de cette nouvelle série est consacré aux sceaux de la Bourgogne. Il est l'œuvre de M. Auguste Coulon, archiviste aux Archives Nationales, ancien membre de l'École française de Rome, qui s'est acquitté à son honneur de cette tâche difficile. Car il ne suffit pas d'être un érudit, il faut être encore un praticien : il faut, avant de les décrire, mouler des centaines de sceaux d'une main délicate. Le livre qu'il nous donne, conçu sur le plan des inventaires des sceaux de Flandre, de Picardie, d'Artois et de Normandie publiés par Demay, offre plus d'intérêt parce que les reproductions y sont plus nombreuses. Soixante planches nous permettent d'étudier près de quatre cents sceaux : c'est déjà beaucoup, mais on en désirerait encore davantage.

Tout le monde reconnaît aujourd'hui le vif intérêt qu'offre l'étude des sceaux, et, si l'on en pouvait douter, il suffirait de lire le *Manuel de sigillographie française* que vient de publier M. J. Roman. Utiles à l'historien, les sceaux le sont

1. *Direction des Archives Nationales. Inventaire des sceaux de la Bourgogne recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières des départements de la Côte-d'Or, de Saône-et-Loire et de l'Yonne,* par Auguste Coulon. Paris, Ernest Leroux, 1912. Un volume in-4, XLVII-366 pages, av. 60 planches en phototypie.

peut-être plus encore à l'historien de l'art. Il peut y suivre, année par année, les variations du costume et de l'armure; c'est à l'aide des sceaux et, ajoutons, à l'aide des pierres tombales, qu'on écrira un jour l'histoire du costume au Moyen âge, dont Quicherat, Viollet-le-Duc et Demay ne nous ont donné que l'esquisse. Les sceaux apportent à l'iconographie religieuse leurs dates précises : le Christ de la *Vision de saint Grégoire*, par exemple, dont les manuscrits ne nous offrent pas d'exemple antérieur à 1390 environ, apparaît dès 1374 sur le sceau d'un abbé d'Anchin[1]; le type de la Vierge allaitant l'enfant, qui ne devient fréquent qu'au XIV^e^ siècle, se montre cependant dès 1271 sur le contre-sceau de l'évêque de Clermont[2]. Les sceaux enrichissent l'iconographie des saints : nulle part, que je sache, on n'avait encore rencontré les trois martyrs Andoche, Thyrse et Félix attachés à un arbre avec une meule aux pieds, que nous signale M. Coulon sur un sceau du doyen de Saulieu. L'étude des sceaux permettra de compléter les *Caractéristiques des saints* du P. Cahier.



SCEAU DE BÉATRIX
COMTESSE DE LA MARCHE
(1303)

Les sceaux nous font mesurer l'influence des créations du grand art monumental. C'est ainsi que les sceaux bourguignons du Val des Écoliers et de la Chartreuse de Notre-Dame de Fontenay à Beaune nous montrent le couronnement de la Vierge tel qu'on le voit au tympan de Notre-Dame de Paris. On connaissait plusieurs imitations de cette œuvre célèbre, mais nous saurons maintenant qu'elle a été encore plus admirée que nous ne pensions. Le beau saint Firmin d'Amiens, ce type achevé de l'évêque, reparaît avec sa noble attitude, son geste plein de douceur, sur plusieurs sceaux épiscopaux de la Bourgogne. Les sceaux des archidiacres bourguignons les représentent debout, le livre des Évangiles soutenu des deux mains sur la poitrine, pareils au fameux *Saint Étienne* de Sens, ou au *Saint Étienne* mutilé du vieux portrait de Meaux. Il n'est rien de plus intéressant que l'étude des arts mineurs au Moyen âge : on y sent partout le respect. On n'a point honte alors d'imiter les œuvres des maîtres qui ont été jugées parfaites : de là la beauté d'un ivoire ou d'un sceau.



SCEAU DE HUGUES DE VIENNE (1316)

1. J. Roman. *Manuel de Sigillogr.*, p. 180.
2. A. Coulon. *Invent. des sceaux de la Bourgogne*, p. XXXIX.

Les sceaux sont donc utiles; mais, si nous les aimons, disons-le franchement, c'est moins parce qu'ils sont utiles que parce qu'ils sont charmants. Ils nous séduisent par ce qu'ils enferment de poésie et de beauté. Quand je vis pour la première fois, il y a longtemps déjà, le sceau de Raymond de Toulouse chevauchant sur son cheval à grande housse, entre le lever du soleil et le lever de la lune, puis, au revers, fièrement assis, son épée nue sur les genoux, et le Château Narbonnais dans sa main, — je crus avoir la révélation du Moyen âge. Les sceaux nous font entrer dans le monde merveilleux des chevaliers et des moines, des blasons et des symboles. C'est une forêt de Brocéliande où l'on demeure enchanté. Tout y séduit l'imagination. Les légendes d'abord, dont quelques-unes sont du latin le plus fier :



SCEAU DE LA GRUERIE D'AUTUN
(XV^e^ SIÈCLE)

Urbs arelatensis est hostibus hostis et ensis,

dit le sceau d'Arles;

Actibus immensis urbs fulget Massiliensis,

dit le sceau de Marseille.

Puis ce sont les images des villes ramassées autour de leur église, et qui souvent se réduisent à quelques tours que domine une église, comme si l'église était toute la ville.

Ce sont les blasons dessinés avec un goût exquis : des anges les supportent, ou des lions ou les hommes velus des contes, ou bien l'écu est suspendu aux arbres de la forêt.

Enfin, ce sont les héros eux-mêmes. C'est le roi assis, élevé jusqu'au type, et qui devient la royauté. C'est le chevalier, armé de toutes pièces, qui lance son cheval au galop : la housse flotte au vent de la course, et l'épée nue, attachée par une chaînette à l'armure, bondit derrière le cavalier. C'est le baron à genoux, les mains dans les mains de la noble dame, à laquelle il prête hommage. C'est la noble dame elle-même, souvent à cheval et le faucon sur le poing, mais bien plus gracieuse encore quand elle est debout, longue, svelte, élégante, abritée parfois sous un léger portique comme une sainte.

Tel est le monde poétique où nous introduisent les sceaux, et peut-être, après l'art religieux, n'est-il rien qui nous donne une idée plus séduisante du Moyen âge et nous attire plus doucement vers lui. C'est pour cela que des recueils comme celui que publie M. Coulon ne sauraient être accueillis avec trop de reconnaissance.

ÉMILE MALE

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison Durandelle

9, rue Cadet

PARIS

TÉLÉPHONE 321-93

A. CHEVOJON

FOURNISSEUR des *palais nationaux et bâtiments civils de la ville de Paris et des grandes administrations*

Art du bâtiment. Constructions mécaniques. — Génie civil. — Architecture publique et privée



ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

Mr M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal

BEDEL & Cie

BUREAU CENTRAL : *18, rue Saint-Augustin*

BUREAU DE PASSY : *18, avenue Victor-Hugo*

MAGASINS : Rue de la Voûte, 14 — Rue Championnet, 194 — Rue Lecourbe 308 — Rue Véronèse, 2 — Rue Barbès, 16 (Levallois)

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT DE VOITURE

1° *Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont.* — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2° *Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard.* — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3° *Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence.* — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour *Côme, Florence, Luino, Milan, Venise*, valables 30 jours et pour *Rome*, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE

à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

tous vos livres sous la main



avec la bibliothèque tournante

TERQUEM

PARIS
31 bis Boul. Haussmann
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques – Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50
Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . 2 fr.
Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopécie . . . . . 2 fr.
Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . . 2 fr.
Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & Cie, SUCCESSEURS

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture
Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succr
106, Boulevard Saint-Germain

LE VIEUX PARIS

1re et 2e séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, **15** fr.; Vélin, **30** fr.; Japon, **60** fr.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)
à 3 heures de Paris

Station des
DYSPEPTIQUES
ET DES
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL
1er Ordre — Prix Modérés
CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements
ÉCRIRE :
Cie DE POUGUES
15, Rue Auber, 15
PARIS

MOSAÏQUES

Décoratives
en Email et Ors
Dallages en Marbre
et Grés Cérame

GUILBERT-MARTIN

René Martin & Cie Srs

20, RUE GÉNIN. St DENIS. Seine

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6e)

ANNÉE 1912

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
				Sur parchemin	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
2015	Courbet	A. Mayeur	Portrait	»	»	15	6
2016	Frank Brangwyn	*Héliotypie en coul.*	Cimetière turc	»	»	5	3
2018	Eugène Delacroix	*Héliotypie*	La Liberté guidant le Peuple (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2021	Outamaro	—	Jihei enlevant la chanteuse Kôharu	»	»	4	2
2026	H.-F. Riesener	—	Portrait de Mme J. Friedrichs	»	»	4	2
2027	Giovanni Bellini	—	Le Sauveur bénissant (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2029	Louis Bréa	—	Retable de l'Annonciation	»	»	4	2
2030	—	—	Retable de la Vierge immaculée	»	»	4	2
2031	A. Besnard	*Héliotypie en coul.*	Sur un des escaliers de Bénarès	»	»	10	5
2032	Aman Jean	*Héliotypie*	Les Éléments	»	»	4	2
2033	Ernest Laurent	—	Portraits de Mme et Mlle C***	»	»	4	2
2034	Ecole franç., XVIe s.	—	La Vierge avec l'Enfant Jésus, statue (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2035	Mlle A. Morstadt	*Héliotypie en coul.*	A Biskra	»	»	4	2
2037	École franç., XVe s.	*Héliotypie*	Saint Georges tuant le dragon (miniature)	»	»	4	2
2038	A. Bartholomé	—	Monument à Jean-Jacques Rousseau	»	»	4	2
2040	École franç., vers 1523	A. Toupey, *lith.*	Le Dauphin François (Musée d'Anvers)	»	»	4	2
2041	École franç., vers 1523	*Héliotypie*	Le Dauphin François (Musée de Chantilly)	»	»	4	2
2042	École franç., XVe s.	—	L'Annonciation (miniature)	»	»	4	2
2043	Coysevox	—	Buste d'Antoine Coypel (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2046	J. Siberechts	—	Le Gué	»	»	4	2
2048	Miniature persane, XVIe siècle	*Photogr. en coul.*	Jeu de polo	»	»	4	2
2049	Marguerite Gérard	*Héliotypie*	Portrait de Mme Fragonard avec deux petits enfants	»	»	4	2
2051	Rembrandt	—	Le Retour de l'Enfant prodigue (Musée de l'Ermitage)	»	»	4	2

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse). Prix : 1re classe : **194** fr. **85**. — 2e classe : **142** fr. **20**. Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(*Vid Calais ou Boulogne*)

Cinq Services rapides quotidiens

dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (*Vid Calais*)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

ORYANE

PARFUM NOUVEAU — VIOLET. PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (*viâ Calais*) 11 h. — 21 h. (*viâ Boulogne*) 14 h. 20 (*viâ Dieppe*) 10 h. — 20 h. 45.

Départ de Paris : 8 h. 30) 1re et 2e cl., Paris-Turin ; V.R. Paris-Dijon) ; — 14 h. 20 (V.L., 1re cl., Paris-Florence ; 1re et 2e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1re et 2e cl., Calais-Turin ; V.L., L.S., 1re et 2e cl., Paris-Rome, V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome.	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin.	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
	V.L. Rome-Paris 1re et 2e cl. Turin - Paris. V. R. Modane-Chambéry	L. S. 1re et 2e cl. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon Paris, 1re, 2e cl. Turin Boulogne V. L. Florence-Paris	1re et 2e cl. Rome-Paris V.R. Dijon-Paris

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boite: **2 f 50** *franco*-**Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris**

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL **500** MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 *et* 56, *rue de Provence*, }
SUCCURSALE-OPERA : 25 *à* 29, *Bould. Haussmann*, } **à Paris.**
SUCCURSALE : 134, *r. Réaumur (pl. de la Bourse)*, }

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — **ORDRES DE BOURSE** (France et Etranger) ; — **SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT** (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — **ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS** Français et Etrangers ; — **MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES** sur la France et l'Etranger ; — **LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES** (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis **5 fr.** par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; **936** agences en Province ; **3** agences à l'Etranger (**Londres**, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et **Saint-Sébastien** (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.
OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON A LA MÉDITERRANÉE

BAINS DE MER DE LA MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour, 1re, 2e et 3e classes, à prix très réduits, délivrés dans toutes les gares du réseau P.-L.-M. du 15 Mai au 1er Octobre, pour les stations balnéaires désignées ci-après :

Agay, Antibes, Baudol, Beaulieu, Cannes, Cassis, Cette, Fréjus, Golfe-Juan-Vallauris, Hyères, Juan-les-Pins, La Ciotat, La Seyne-Tamaris-sur-Mer, Le Grau-du-Roi, Menton, Monaco, Monte-Carlo, Montpellier, Nice, Ollioules-Sanary, Palavas, St-Cyr-la-Cadière, St-Raphaël-Valescure, Toulon et Villefranche-sur-Mer.

Validité : 33 jours, avec faculté de prolongation. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres.

1° Billets d'aller et retour individuels :

Prix : Le prix des billets est calculé d'après la distance totale, aller et retour, résultant de l'itinéraire choisi et d'après un barème faisant ressortir des réductions importantes.

2° Billets d'aller et retour collectifs délivrés aux familles d'au moins deux personnes

Prix : La première personne paie le tarif général, la 2e personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 3e et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Arrêts facultatifs aux gares situées sur l'itinéraire, — Demander les billets (individuels ou collectifs) quatre jours à l'avance à la gare de départ.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE VACANCES

A prix réduits (1re, 2e et 3e classes), pour familles d'au moins trois personnes

Délivrés du 15 Juin au 30 Septembre. — Validité jusqu'au 5 Novembre. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres. — Arrêts facultatifs.

Prix : Les deux premières personnes paient le tarif général, la 3e personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 4e et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Faire la demande de billets quatre jours à l'avance à la gare de départ.

J. FÉRAL
PEINTRE-EXPERT
GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
Anciens et Modernes
7, Rue Saint-Georges, PARIS

MAISON FONDÉE EN 1851
L. ANDRÉ
Successeur de son père
15, Rue Dufrénoy. — Paris
RESTAURATION
D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

Édouard BOUET
RÉPARATEUR DE PORCELAINES
SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES
ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES
XVI[e] et XVII[e] siècles
Téléphone : 288-91 ⁂ 19, rue Vignon

TABLEAUX ANCIENS
SPÉCIALITÉ
Écoles Hollandaise & Flamande
F. KLEINBERGER
9, Rue de l'Échelle, Paris

LOYS DELTEIL
Graveur et Expert
2, Rue des Beaux-Arts
DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES
EXPERTISES — INVENTAIRES
RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS
Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

R. CARRÉ
PEINTRE-EXPERT
26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)
Galerie de Tableaux anciens et modernes
OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES
Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds et paravents anciens des XVII[e] et XVIII[e] siècles.
RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)
PRIX : de **2** fr. à **50** fr.

— *En vente aux Bureaux de la "GAZETTE"* —

Vient de paraître

Tables Générales

DES

CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : **10 francs.**
Il a été tiré dix exemplaires sur japon à **20 francs.**

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix : **25 francs.** — *Sur japon :* **50 francs.**

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.